ليلى الشربينى

مخاطر التعليم بالتلقين

ARCHIVE

ليس التعليم كما نطبقه فى مؤسساتنا التعليمية مجرد سائل تغمر به أسفنجة تفرزه إذا عصرت يوم الامتحان، لكن التعليم هو زرع القدرة على إعاده تنظيم المعلومات داخل الذاكرة كما يقول «Ieonard Uhr». لذا يجب ألا يكون الامتحان مجرد اختبار للقدرة على تخزين المعلومات، لكنه اختبار لكيفية استخدامها استخدامًا ذكيًا. فمثلا ما الذى يستفيده مستقبلاً الطالب الذى تلقّن ملخصا عن فكر هايدجر أو كير كجارد غير بعض المعلومات؟ إن الدرس المفيد هو الذى يعلم الطالب كيف يقرأ مستقبلاً أعمال كيرك جارد مع هايدجر قراءة نقدية، ويكون له رأى فيها، حتى لو لم يتخرج فى قسم الفلسفة.

بعض البلاد تعلم عن طريق مواضيع يكتبها التلميذ ويكون له رأى فيها بعد الاستفادة من قراءته لبعض النصوص السهلة نسبيًا، والمواكبة لمواضيع مثل المسئولية أو الالتزام. فهو هنا يفكر يطلع على رأى الغير ثم يكون رأيه الخاص ثم يعبر عن محصلة كل ذلك فى موضوع أو محاضرة يلقيها على زملائه. مثال آخر من الرياضيات والفيزياء، فدراسة الرياضيات علاوة على إنها تحصيل النظريات التى تعد الدارس لمتابعة علم الرياضيات فى دراسته المستقبلية، فإنها تدربه على التعامل مع التجريد من ناحية ومع المنطق من ناحيه أخرى، فالرياضيات لم تعد ضرورية فقط لدارس الهندسة أو العلوم الطبيعية، بل أصبحت ذات أهمية

* يعتذر رئيس التحرير عن عدم كتابة الافتتاحية هذا العدد.

كبيرة بالنسبة لعلوم أخرى كالاقتصاد والعلوم الإنسانية واللغويات وعلم الوراثة ... إلخ .

والدارس إذا لم يتلق غير بعض التقنيات التى تعينه على حل المسائل يفوته أهم هدف من تدريس الرياضيات ألا وهو التحليل والربط بين المعلومات، فهو فى الاختبارات الواردة بالامتحان يتعرف على النموذج قبل أن يتجه إلى الأهم، وهو تحليل نص المسألة، ثم يأتى بالحل أو بالكتب الخارجية التى يعلن عنها بكل أسف التليفزيون المصرى «نماذج لا يخرج عنها الامتحان». هو إذن يتعرف على النموذج ويأتى بحل هذا النموذج كما حفظه مما يطمس قدراته إن كانت لديه قدرات، ويجعل الاختبار ليس اختبارًا فى الرياضيات قدر ما هو اختبار فى دقة الملاحظة وأيضًا فى الذاكرة . وليس هذا هدف تدريس الرياضيات الأول، فإن كانت دقة الملاحظة أو الذاكرة ضرورية فهذا لا يمكن أن يكون بالمقام الأول. فالاختبار يجب أن يكون هدفه الأول القدرة على استخدام المنطق، والقدرة على الاستنتاج والتحليل والجمع بين المعلومات كما قلنا.

بهذا فقط يتخرج فرد قادر على التعامل مع المعلومة العلمية تعاملاً يمكنه من المتابعة فى الفرع الذى اختاره تخصصًا له، ومن ثم الإبداع فيه إن صار باحثًا، فالمعلومة ليست مطلقة فى العديد من أفرع العلم، وهى قابلة للنقد وللتحديث، إذن فتخزينها بلا قيد ولا شرط يصعب من تعديلها مستقبلا بمقتضى التطور. لكن التعامل معها تعاملاً تحليليًا واستنادا على المنطق، يجعلها قابلة للنقد وينفى عنها صفة المطلق، أى يترك الباب مفتوحًا للمحاورة حولها. فإذا عدنا لقول (Uhn) عن إعادة التنظيم داخل الذاكرة، لوجدنا أن التعليم كما هو الآن يقتل القدرة على الإبداع، وهى ككل قدرات الإنسان إن لم تنمَّ وتستخدم وتدرب يصيبها الضمور الذى إذا تزايد كان توقفًا .

هذا ليس المحظور الوحيد الذى يوقعنا فيه التعليم التلقينى فالمحظور الثانى لا يقل أهمية، وهو عدم القدرة على الحوار. فهذا التعليم يصنع أفرادًا مثل الذين تحدث عنهم (Rojs Vaullaet) فى روايته (Drole de jeue) إذ تحدث عن شاب ماركسى قائلاً لقد اصطاده مسئول الحزب قبل أن يصطاده قسيس القرية، إذ إنه صار ماركسيًا كما كان يمكن أن يصير كاثوليكيًا بنفس القوة ونفس الحماسة.

وملحوظة هذا الروائى تنطبق. على غالبية المسيَّسين فى مصر فتجنيدهم لهذه الأيديولوجيا أو تلك لم يكن أكثر من صدفة ونتيجة للتعليم التلقينى، فكل منهم لا يرى إلا نظريته ولا يرى الآخر، بل يرى فى الآخر عدوًا له ولأيديولوجيته مما يفتت المنظومة القومية إلى أكثر من منظومة كل منها تصوب نيرانها نحو الأخرى، معتبرة أن عدو الداخل هو العدو الأول. وختامًا فالتعليم بصورته الحالية يخرِّج أنصاف متعلمين لا يمكنهم إلا الإبقاء على عضوية مصر فى العالم الثالث، هذا ليس فقط فى عدم تنمية القدرات الإبداعية التى تمكن دخول مصر علميًا وتكنولوجيًا فى القرن الحادى والعشرين، لكن أيضا فى عدم غرس بذور النمو الذهنى الذى يمكن مصر من الدخول حضاريًا فى القرن الحادى والعشرين مما يحوِّل الأفراد إلى عناصر متنازعة ينهش بعضهم البعض، كأى أفراد فى قبائل بدائية - مع عدم المثول داخل حوار هدفه الارتقاء بالمنظومة القومية.

مراد وهبه

السلطة والأخلاق

هذا العنوان يستلزم تحديد معنى اللفظين:

السلطة والأخلاق، ثم بيان العلاقة بينهما.

والسؤال إذن:

ما السلطة؟

نعرفها فى ضوء نظريتين إحداهما لماكس ڤيبر والأخرى لسيجموند فرويد. يرى ڤيبر أن السلطة على ضروب ثلاثة: سلطة تراثية، أى سلطة تستند إلى الموروث المغلف بالأساطير.

وسلطة عقلانية تستند إلى قواعد مشروعة، وسلطة كارزمية تنبنى على قدسية القائد، وعلى النظام الذى يبدعه.

والسلطة، فى هذه الحالات الثلاث تستلزم المشروعية، وهذه المشروعية مردودة إلى طاعة الجماهير للحاكم إراديًا. وحيث أن الطاعة مقولة أخلاقية فالسلطة مرتبطة بالأخلاق. وفى تقديرى أن الطاعة ليست ممكنة من غير رجل الشارع الذى يشترط فيه ألا يكون مستنيرًا. وإذا كان نفى الاستنارة شرط الطاعة فالطاعة إذن ضد التنوير لأن التنوير، فى جوهره، ضد طاعة الآخر. يقول كانط: «كن جريئًا فى إعمال عقلك من غير معونة الآخرين». وإذا انتفى التنوير من الطاعة فالمطيع لن يكون مستنيرًا، بل مقهورًا، السلطة إذن قاهرة.

أما فرويد فيربط بين السلطة والإحساس بالإثم. وهذا الإحساس مردود إلى التوتر بين الأنا الأعلى والأنا الخاضع له، وهذا الإحساس يعبر عن ذاته فى الحاجة إلى العقاب. ومن ثم تتحكم الحضارة فى شهوة العدوان لدى الفرد وذلك بإضعافها وتأسيس وكيل عنها لمراقبة هذه الشهوة.

والسؤال إذن:

ما هو مصدر الإحساس بالإثم؟

جواب فرويد أن هذا الإحساس مردود إلى نظرة الإنسان إلى نفسه على أنه يشعر بهذا الإحساس عندما يأتى فعلاً يقال عنه إنه فعل سيئ، أو تكون لديه النية لإتيان هذا الفعل.

والسؤال إذن:

لماذا المساواة بين الفعل والنية؟

جواب فرويد أن ما هو سيئ قد يكون مرغوبًا وممتعًا للأنا ولكن الإنسان يمتنع عن إتيانه خشية فقدان الآخر الذى يعتمد عليه، والذى هو أقوى منه بالضرورة، ومن ثم فهو معرض لخطر معين وهو أن هذا الأقوى يعمد إلى تأكيد تعاليه وذلك بإنزال العقاب على هذا الذى يعتمد عليه، والعقاب لازم سواء أتى الفرد الفعل السيئ، أو كانت نيته متجهة إلى إتيانه، وإذا كان الإنسان طفلاً فالوالدان يقومان بدور الأقوى. وإذا كان بالغًا فالمجتمع يحل محل الوالدين وبالتالى فإن الإنسان فى إمكانه أن يأتى فعلاً سيئًا يجلب له المتعة طالما أن السلطة ليست على دراية بهذا الفعل، أى ليست فى إمكانها اكتشافه.

أما إذا تبطنت السلطة الخارجية بفضل الأنا الأعلى فالمسألة تتخذ منحى جديدًا، ذلك أن الخوف من اكتشاف السلطة للنية سيتوقف لأن الأنا الأعلى هو الذى يمارس علية الاكتشاف. وكذلك يمتنع التمييز بين الفعل والنية لأن لاشيء يفلت من الأنا الأعلى. الأنا الأعلى إذن هو السلطة الجديدة. بيد أن هذه السلطة الجديدة تخلو من أى دافع لإيذاء الأنا، لأنها فى علاقة حميمة معه. ولهذا فإنه فى حالة ارتكاب الأنا للإثم فإن الأنا الأعلى يحيل العقاب إلى العالم الخارجى، بمعنى أنه إذا كانت الأمور على ما يرام فالضمير يسمح للفرد بأن يأتى أى فعل. أما إذا حلت على الفرد مأساة فإن القدر فى هذه الحالة يحل محل الوالدين، بمعنى أنه إذا حلّت على الإنسان اللعنة فذلك يعنى أنه لم يعد محبوبًا من سلطة أعلى، وأنه بالتالى مهدد بفقدان الحب.

هكذا يرى فرويد أن ثمة مصدرين للإحساس بالإثم أحدهما ناشئ من الخوف من السلطة، والآخر ناجم من الخوف من الأنا الأعلى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ونخلص مما سبق إلى أنه إذا كانت السلطة مردودة إلى الإحساس بالإثم، وإذا كان الإحساس بالإثم هو إحساس أخلاقى فالسلطة إذن أساسها أخلاقى. بيد أن هذا الأساس الأخلاقى محكوم إما بالقدر أو بقوة عليا، ومعنى ذلك أن الإنسان، فى نهاية المطاف، محكوم بسلطة غير سلطة الفعل، ومن ثم ينتفى التنوير.

والسؤال إذن:

ما السلطة؟

إذا اتخذنا من فيبر وفرويد سندًا للتعريف يمكن القول بأن السلطة قوة ضبط وكبت، ومن ثم فهى مضطرة إلى الزعم بأنها مالكة للحقيقة المطلقة. وإذا كان توهم امتلاك الحقيقة المطلقة يعنى الدوجماطيقية فالسلطة، بحكم طبيعتها، دوجماطيقية.

هذا عن السلطة فماذا عن الأخلاق؟

والسؤال إذن:

ما هو موضوع الأخلاق؟

قيل إنه الخير.

ولكن ما الخير؟

للجـــواب عن هذا الســـــؤال انتـــقى ثلاثة فلاسفة: افلاطون وفرويد ومور.

الخير، عند افلاطون، هو المطلق الذى تندرج تحته جميع الموجودات. وهو، عنده، متمثل فى الدولة. والدولة مقسمة ثلاث طبقات: الحكام والجند والشعب. والدولة ممثلة فى الحاكم وعلى الأخص الفيلسوف الملك، ووظيفته تحقيق الدولة المثالية. وإذا تحققت هذه الدولة فانها لن تتغير. ومن هنا يُنظر إلى الفيلسوف على أنه شبيه بالإله. ولهذا كان منتسكيو محقًا عندما ارتأى أن قدامى اليونان قد ارتقوا بالسياسة إلى مستوى العبادة، أى إلى مستوى الدوجماطيقية.

أما فرويد فيرى أن الخير كامن فى الإحساس بالإثم، وهذا الإحساس بدوره كامن فى خوف الإنسان من فقدان الحب الذى هو الخوف من السلطة التى تبطنت بفضل الأنا الأعلى. والأنا الأعلى هو وريث عقدة أوديب، وعـقـدة أوديب تنطوى على المحرم. وفى يوليو ١٩١٥، استلم فرويد رسالة من يوتنام يقرر فيها أن فرويد يرى أن حاجة الإنسان إلى الأخلاق غير مفهومة. وبعد ثمانى سنوات من استلام هذه الرسالة أصدر فرويد كتابه «الأنا والهو» (١٩٢٣) جاء فيه أن الأنا الأعلى هو وريث عقدة أوديب، أى أن نشأة الأنا الأعلى مردودة إلى كبت لسلطة خارجية قد تبطنت، أى أن مصدر الأنا الأعلى من الخارج وليس من الداخل. ولهذا فإن الحضارة التى كشفت عن متطلبات الأنا الأعلى فى التاريخ هى المساهم الأعظم فى نشأة العُصاب فى هذا العصر. ومعنى ذلك أن كبت عقدة أوديب قد أفضى إلى أن الأمر الخلقى مريض ومشلول.

يبقى بعد ذلك مور وسؤاله عن مدى إمكان تعريف الخير. ويجيب بأن الخير لا يُعرّف لأنه غير قابل للتحليل أو التدليل عليه. ثم إن الخير ليس مماثلاً للظاهرة الطبيعية لأنه لو كان كذلك لأمكن رد الأخلاق إلى العلم الطبيعى أو إلى علم النفس. ومع ذلك فنحن نتعامل مع الخير على أنه ظاهرة طبيعية فنقع فى مغالطة يسميها مور «المغالطة الطبيعية» وهى ناشئة من محاولة تعريف ما لا يمكن تعريفه. ولهذا يقول مور: «إذا سئلت ما الخير؟ كان جوابى الخير هو الخير. وهذا هو كل ما فى الموضوع. أما إذا سئلت كيف يمكن تعريف الخير؟ كان جوابى أنه ليس فى الإمكان تعريفه. وهذا هو ما أريد قوله».

ولكن إذا كان الخير هو الخير فسؤال مور هو:

ماذا ينبغى فعله؟ وجواب هذا السؤال يكمن فى نتائج الفعل، بمعنى أننا عندما نتساءل عن الفعل الذى ينبغى تاديته فإننا، فى رأى مور، نتساءل عن نتائج هذا الفعل. والنتائج ليست مقصورة على الفعل وحده، وإنما هى مرتبطة بما يحدث فى الكون. ومن ثم فإن الأخلاق عاجزة عن تحديد فعل معين من الواجب تاديته.

ويبين من هذه النظريات الثلاث أن أصل الخير يقع خارج الخير ذاته. ولهذا فإنه لا يحق لنا التحدث عن الخير ذاته، أى من حيث أنه كينونة مستقلة لأننا إذا

تحدثنا عنه من حيث هو كذلك فإننا نصاب بخداع بصرى.

والسؤال إذن:

كيف بزغ هذا الخداع البصرى أو بالأدق هذا الوهم؟

إن هذا الوهم يكمن فى الأسطورة. فإذا كشفنا عن بواعث ابتداع الأسطورة كشفنا عن الطريق الوهمى المؤدى إلى مفهوم الخير. وابتداع الاسطورة كامن فى ابتداع الحضارة لأن التفكير العلمى، مع نشأة الحضارة، كان بدائيًا الأمر الذى دفع الإنسان إلى التفكير الأسطورى عندما كان ينقصه التفكير العلمى. وقد تبنى الكهنة التفكير الأسطورى. وبفضله خلقوا «المحرمات» التى تمثل قواعد السلوك فبزغت القسمة الثنائية بين الخير والشر، وقيل «افعل» و«لا تفعل». ومن هذه القسمة الثنائية نشأ القانون الخلقى أو بالأدق الواجب. وينتج من ذلك أن التحريم هو أصل الواجب، أى أن المحرم هو الذى يأتى فى الصدارة وليس الواجب. وهذا المحرم هو فى خدمة السلطة فى ممارستها للضبط والكبت.

إذن ثمة علاقة حميمة بين السلطة والأخلاق.

والسؤال إذن:

ما هو انعكاس هذه العلاقة على مجال التعليم؟ أو بالأدق على العلاقة بين الطالب والمعلم؟

إن المعلم يمثل السلطة بما تنطوى عليها من ملكية للحقيقة المطلقة فيمتنع عنها تدريب الطالب على التفكير الناقد الذى هو متضمن فى التفكير الإبداعى فيتقوقع الطالب فى ثقافة الذاكرة التى لا تختزن إلا ما هو متفق عليه. وما هو متفق عليه رمز على الحقيقة المطلقة.

والسؤال إذن:

هل فى الإمكان استمرار هذه العلاقة فى ضوء ما يسمى بـ «العصر السيبرنطيقى» الذى يمكن القول بأن بدايته فى عام ١٩٤٨. ففى ذلك العام تأسس علم جديد هو «السيبرنطيقا» من وضع العالم الأمريكى نوربرت وينر. وهو فى الوقت نفسه عنوان كتابه، ويدور على ثلاث أفكار محورية: الفكرة الأولى أن ليس ثمة فارق بين ما هو مادى وما هو حيوى. والفكرة الثانية أن ثمة علاقة عكسية بين قوى الضبط والربط Feedback والتفسخ أو الأنتروبى entropy، بمعنى أنه كلما كانت قوى الضبط والربط متحكمة ضعف الانتروبى. والفكرة الثالثة أن الاحتمال بديل اليقين المطلق.

وفى عام ١٩٥٠ نشر وينر موجزًا مبسطًا لكتابه عن «السيبرنطيقا» عنوانه «الاستعمال البشرى للكائنات البشرية». وفى الفصل المعنون «دور المثقف والعالم» يعبر عن غضبه وخيبة أمله وحزنه لأن ثمة مدارس تعليمية عظيمة تؤثر ما هو مشتق على ما هو أصيل، وما هو متفق عليه على ما هو جديد. ومعنى ذلك أن السيبرنطيقا تستلزم الإبداع.

وفى العام نفسه الذى ظهر فيه الموجز أعلن العالم الأمريكى جيلفورد فى مفتتح كلمته لأعضاء الجمعية النفسية الأمريكية التى كان يرأسها فى ذلك الوقت، ضرورة الاهتمام بدراسة الإبداع. وأبدى أسفه من أن بحوث الإبداع لا تتجاوز ٢٪ من جملة البحوث الأخرى فى مجال علم النفس. وسبب ذلك مردود، فى رأيه، إلى

توهم أن العبقرية مندرجة تحت الذكاء ومرتبطة باختبارات الذكاء، وهذه الاختبارات نمطية بسبب أنها تنشد أن تكون موضوعية، وبالتالى فانها تتجاهل التفرد المميِّز للمبدع. وهو مردود كذلك إلى أن نظريات التعلم تجاهلت الإبداع لأنها تجاهلت دراسة السلوك الاستبصارى. وهذا النوع من السلوك على علاقة وثيقة بالسلوك الإبداعى. هذا بالإضافة إلى صعوبة العثور على معيار للتعرف على الإبداع.

وفى عام ١٩٦٩ أصدر العالم الأمريكى بيتر دركر كتابًا بعنوان «عصر عدم الاتصال» سك فيه مصطلح «الخصخصة» وكان تعليق مجلة «الاكونومست» اللندنية أن هذا المصطلح بلا معنى. ثم يستطرد دركر قائلا: «إنه بعد عشر سنوات من صدور ذلك الكتاب قررت مرجريت تاتشر عندما كانت رئيس مجلس الوزراء بداية رئاستها بالخصخصة. ومن يومها لم تعد الخصخصة مقصورة على المحافظين من أمثال تاتشر فى بريطانيا وجاك شيراك فى فرنسا عندما أصبح رئيسًا للوزراء، بل امتدت إلى الصين الشيوعية. الخصخصة إذن لا علاقة لها بالراسمالية أو الاشتراكية، وإنما علاقتها بتحجيم دور الدولة ومسئولياتها الأمر الذى يجعل المبادرة الفردية أو الإبداع السمة المطلوبة للمواطن أيًا كان.

وتأسيسًا على ذلك كله نتساءل عما ينبغى أن تكون عليه العلاقة بين الطالب والمعلم، إنها لن تكون فى إطار الضبط الكبت، ولن تكون فى إطار «المحرمات». كما أنها لن تكون فى إطار ثقافة الذاكرة، وإنما ستكون فى إطار ثقافة الإبداع.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

منصف الوهايبي

حضر موت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حضرموتُ
حضرموتُ
خِطتُ أجفانى على صورة محبوبتى ونمتُ
غير أن الحلم، يأبى، فهى تأتى صورةٌ أخرى
تُرى كيف تناهت زهرةُ البربر حمراءَ اليهْ
وأراحت خدّها المقرور فى رملِ يديْه؟!
حضرموتُ
سُلّمٌ من حجرٍ يفضى الى البحر ... صَعِدتُ
(ساحة أم أنها قرية نملٍ؟)

حضرموت : الاسم القديم لمدينة سوسة التونسية.

ورأيت الناسَ - من أين أتى الناس؟ -
يشيرون إليّ
وطريدًا كغزالٍ رابَهُ من قاتليه
نأمةُ العشب وهَجْسُ الماء في النهرِ
تواريت بعيدًا
قلتُ لي في فسحة الأبيض
حتى تهدأ الأخلاطُ، بيتي
كان جسمي كله من حَدَقٍ
غير أن الأبيضِ الأسود عمّق طُرُقي
(أيّها الأسودُ من أين تجيءُ؟)
حضرموتُ
ذلك الغصنُ الذي أشعلتِه في مسرب الريح
أما زال يضيء؟
حضرموتُ
ذلك الغصن الذي أشعلته في مسرب الريح
أما زال يحاول؟
حضرموتُ
ذلك الغصن لقد أطفأه الليل!

تونس

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عناق الصخر

خبيث، متحجر القلب. قادر على الانتظار بصبر.

أمضينا أياما منسوجة حوله، مركزة عليه. الاهتمامُ له وإليه. ابتلع الجهد فى الاستيعاب والفهم والتطبع.

حول سريره، فى الغرفة ذات الستائر الكثيفة السوداء من حولنا، مضينا نتابع أنفاسه الثقال، متوقعين وإن طال توقعنا، أنها ستخمد.

كان يجب أن يُقْصَىَ ليتسنّى رؤية الوجود.

فى قرارة نفسى، كنت أقول لنفسى:

«ليس العالم هو أنت»

منذا الذى سيزيح الستائر المسدلة على عيوننا؟

لا أستطيع أن أتنبأ لك بخطوته القادمة.

سوف يدعك على الدوام تتوقع، وتتأهب لشىء ما سوف يحدث، وهو لا محالة سيحدث، وإن كان لن يحدث، فذلك الذى لن يحدث، هو ما كان يجب أن تتوقعه منه على أى حال.

قالت:

«لا بد أن نتخلص، أجل نتخلص منه، وبهذا تؤول إلينا الثروة»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قلت:

«الاتشفقين عليه؟»

قالت:

«أنا إلهة العقاب. لم يحدث لأحد أن علمنى البكاء»

قلت:

«يقولون الكفن ليس له جيوب»

قالت:

«ولكن متى كانت الثروات تستبقى فى الجيوب؟ يمكن أن نستبقيها فى أماكن أخرى أكثر أمنا»

قلت:

«أجدادنا احتفظوا بين أسنانهم بقطع ذهبية».

علقت على ذلك قائلة:

«كانوا ذوى حنكة»

قلت:

«ادخلوها فى فمهم المطبق، إلا من ابتسامة تكتسى بها الشفاه».

لمعت عيناها، وقالت فى حزم:

«يعرفون أن الرشوة أسلوب إنجاز أعمال»

أردفت تقول:

«ما رأيك؟ الن تستيقظ إذن؟ افتح فمك. دعنى أرى ماذا تخبئ وراء ابتسامتك الجهمة، يا من يجرى حب القمار فى دمك».

تخطئ أشد الخطأ إذا أيقظت غضبه،أو حاولت ذلك، فهو لايغضب سريعا، ولايستثار. اسأل فى ذلك علماء الرياح والجبال وبواطن الأرض، حيث كل شىء مرجل يغلى فى الخفاء.

نبيت ونصحو على خدعة مازال يتمسك بها عدد لا بأس به من معارفنا. استطاعت هذه الخدعة أن تبدو كبديل، ولكن خدعة هؤلاء ما لبثت أن بانت عليها الإصابة بداء النفاق والملق.

ويدعونك إلى الاستسلام لأمر سهل اليف، فى متناول يدكَ وما هو بذلك، يعطونك إحساسا كما لو كنت تدخل مقهى اعتدت ارتياده، والتردد عليه، وإذا بك بتأثير ذلك الإيهام قد أضحيت كسولا خاملا لا تبذل جهدا. تنادى النادل فيأتى إليك بالطلبات. يضعها على المنضدة، ويسألك «أى خدمة؟» كلماتهم غواية وفتنة. كلماتهم ليست إلا دعارة. وحتى لو اقتادتك تلك الكلمات إلى قمة المجد وأجلستك على العرش،فلن تلبث أن تفيق من تأثيرها المخدر، فتجد أنك شارفت على الجنون، وأطللت على هاويته.

يتظاهر بأنه يتخذ حيالك موقف الدفاع. وأن ما يحدث من شرٍ أو اعتداءٍ هو منك، وأن المعتدى سوف لا يمر دون عقاب.

ترديت فى الشراك. السمراء ويسمونها «واقعية» والشقراء ويسمونها «مثالية»، وكلتاهما بغيضة، وإن كانتا قد اجتذبتا الكثيرين، و أوردتاهم مورد الهلاك. وعلى الأخص الثانية. تلك الشقراء اللعينة راح ضحيتها أكثر بكثير ممن أردتهم الأوبئة والبراكين والفيضانات. ودوامات الريح و الأمواج أرحم بكثير من «مثالية» التى يمكن أن تستحيل إلى مرض فتاك، ينهش جوانح من استبدت بهم، ويطيح بمن مارست عليهم نفوذها الأخاذ.

ـ الواقعية والمثالية، هراء؟ والحقيقة؟

ـ عنها سوف أحدثك، فيما بعد.

استلهمتُ وجودك الدائم، عكفتُ على تفسير كلماتك. استنبطتُ معانيك.

صوت مثل الغراب، يقتات طينا، ولا يرضى عنه بديلا.

صرخت بلاصوت:

من أنا؟ فى هذه الحديقة القاسية، من أنا؟

من المسجى على السرير، وفد الصوت الهامس المدوى. لم تتحرك شفتاه ولكن وفد إلىَّ الصوت:

لستَ سوى آلة، عدسة مثلا. أنت مرصد يتابع ويسجل.

احترم الحقيقة.

شجنك ليس سوى المشجب الذى تعلق عليه الرغبة فى الاستجلاء. لاتقل إنك فضضت يدك من هذا الوجود كله، وماعاد يعنى بالنسبة لك شيئا، لاتقل ـ على الأقل لى أنا ـ إنك انزويت هنا مختارا، وإنه ليس لك اختيارات أخرى. بل إن انزواءك هنا لامعنى له إلا أنه ينم عن إحباط دفين، سببه العجز السابق عن المعرفة ورؤية الحقيقة.

أنت واهم إذا اعتقدت أنك تشكل الشىء المرئى أو تستحوذ عليه. كل مالك وما عليك، هو أن تجعله مرئيا. هذه سعادتك الوحيدة، وهذه هى علةُ انزوائك هنا. ليس هذا الركن خاتمة المطاف.

هناك ما هو أبعد من الحياة ومن الموت. ومن كل الأركان. لكنك ما كنت بقادر أن تدرك هذا. وإذ يتبدد وجودك من بين يديك، كما تفلت حفنة من رمل سيناء من بين أصابعك، فأنت تبلغ منتهى الشقاء، وبهذا الركن تلوذ. ولكن ليس هذا خاتمة مطافك، أيها الجهاز المعقد التركيب، والمشحون بطاقات كونية.

ماذا تريد منى؟ لماذا تعذبنى؟ الأنك تحبنى، ولأننى أحبك؟ أنت تعرف كم أحبك وكم أتعذب؟

استحثك وأغريك على الاقتراب قدر الإمكان من حقيقة ظلت محاطة بالتحفظات والأكاذيب. من أجل هذا جلبتك إلى هنا.

إن الرغبة الدفينة فى التلاقى والملامسة هى التى دعتك الى أن تنزوى فى هذا الركن الترابى العدمى، وأن تحذف وجودك. ليس ذلك من أجل الانكباب على نفسك، فهذا إفقار لوجودك وللوجود كله. ذلك الوجود الذى رغم مخاتلاته ينتظرك، كى تعرفه، كى يأخذك بين أحضانه الرحيبة الرهيبة، وقد يسحقك عناقه ولكنه عناق حب واشتياق.

أريدك أن تحرم نفسك من الإيماءات السهلة التى توقعك فى نوع من خداع النظر.

احترم نفسك.

تلاش أمام ما يُرَى ويُسمَع ويُحَسّ.

انمح إذن، حتى تحتل الحقيقة المقام الأول.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقدم إذن، لاترهب الألم. إن صرختك على خشبة الصليب، وعظامك تتكسر هى شهادتك على أنك رفعت قامتك كى تعرف.

هناك على الدوام ما هو جدير بأن يُعْرف. لا تقل «لا شىء هناك» بل هناك ما هو مذهل. ومن أجل البلوغ إلى هذا المذهل فلتتحطم. وإن كان هذا التحطم ليس على أى حال محتما. لا أحد يعرف . كل شىء مغامرة.

تقَبّلها.

ارتض الرهان.

ما الوجود، يا سيدى؟ ليس الوجود أنا ولا أنت. استرد توازنك من فضلك وتطهَّر. ليس المهم أنت، بل الوجود كله هو المهم. ومن خلال الوجود تكون أنت ويكون وجود. فرديتك إذن نتيجة، وليست أصلا ولا بداية. أنت لا تكتسب وضوحك إلاَّ من مواقفك الوجودية، أما قبل ذلك فلست سوى مجرد افتراض أنت. هل تسمعنى؟

شعر الثمانينيات والتسعينيات

ضياء خضير

حين نتحدث عن الشعر ، هذا الخواء ذى الرنين حسب عبارة **هيدغر**، فإننا إنما نتحدث بالضرورة عن (اللغة الشعرية) سواء أكانت قديمة أم جديدة، أى عن تلك العلاقة التى تقوم بين الكلمات بطريقة مخصوصة تجعلها بعيدة عن نظام العبارة التقليدية التى ألفنا قراءتها أو سماعها فى اللغة النثرية الاعتيادية. ولئن كانت لغة النثر نفسها لا تخلو، أحيانا، من بعض الصور البلاغية والمجازية الموجودة هنا وهناك، فإنها لاتصل إلى حد خرق قانون اللغة. فالشعر، كما يقول الناقد الفرنسى **چان كوهن**، ليس نثراً يُضاف إليه شىءٌ آخر، بل هو نقيض النثر، وبالنظر إلى ذلك يبدو سالباً تماماً، غير أن من المعروف أن الشعر لا يحطم اللغة العادية إلا ليعيد بناءها، ومن هنا جانبه الإيجابى. ولذلك فإن اللغة لا تكتسب صفة الشعرية أو الشاعرية من دون تحقيق قدر مناسب مما صار يسمى (الانزياح) عن قانون اللغة. فكل صورة شعرية تعمل على خرق قانون أو قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها. وبطبيعة الحال لا يكون هذا (الانزياح) شعرياً إلا إذا كان محكوماً بمعايير تجعل القول الشعرى مختلفاً عن غير المعقول على مستوى البنية الصوتية والدلالية. ومعروف أن من أهم مظاهر الانزياح التى أشار اليها **چان كوهن** فى كتابه (بنية اللغة الشعرية) يتمثل فى أمور مثل التجنيس والقافية اللذين يعملان على عرقلة مظهر الاختلاف الصوتى الذى يضمن أداء الرسالة اللغوية، وخرق الترابط الدلالى والنحوى عن طريق اختلاف الوقفة الدلالية مع الوقفة التنظيمية، وإسناد صفات غير تلك التى اعتادت اللغة أن تصف الأشياء بها[١].. إلخ، وهى أمور ليست جديدة على التراث النقدى العربى وإن كانت قد اتخذت تسميات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومصطلحات ومناحي اخرى. وقد رأينا، مثلاً، كيف أن الاهتمام باللغة الشعرية في التراث النقدي العربي قد طرح مشكلة (الشكل والمضمون) أو قضية (اللفظ والمعنى) بوصفها واحدة من المعضلات الكبرى التي ظلت قائمة في التراث الغربي ليس على مستوى اللغة الشعرية وحدها، وإنما على مستوى الإشكالية الموجودة في بنية الفكر العربي أيضاً. وعلى الرغم من أن هناك ميلاً عاماً في هذا الفكر إلى فصل اللفظ عن المعنى فإن هناك اختلافاً في تقديم أحدهما على الآخر. فقد مال بعض النقاد إلى تقديم اللفظ على المعنى، ومال آخرون إلى تقديم المعنى على اللفظ فيما مال آخرون إلى التسوية أو التأليف بين اللفظ والمعنى[٢] وفي الفكر الفلسفي طرحت منذ عصر النهضة الأوروبي قضية العلاقة القائمة بين اللغة والفكر في مقابل اللغة الشعرية التي يمكن عن طريقها توفير معادلات البشرية غير العادية. وقد كانت النظرة المألوفة تقول بأن اللغة التقليدية نظير موازٍ للفكر. ومنذ القرن السابع عشر حاول **ديكارت** واتباعه المطابقة بين العمليات اللغوية والفكرية بصورة عملية . ورأى **چومسكي** بأن هناك صلة جوهرية بين البنية الجوهرية للغة والكفاءة الفكرية ، بينما أثبت التأمل الباطني الذي لجأ إليه فلاسفة ومفكرون آخرون بأن اللغة الاعتيادية لا تستطيع مساوقة تعقيدات الحياة الروحية والفكرية للإنسان. فمع أن هذه اللغة نفسها من خلق التفكير، فهي ليست مهيأة بطريقة كافية لمتابعة أصالة الواقع الفكري كما هو الأمر مع الواقع المادي. وهي بالنسبة إلى **برغسون** تهمل أغلب التجربة الملموسة للفكر ولا تستطيع غير تأشير علامات مسارها أو تكوينها الداخلي الخاص، على اعتبار أن الصور اللغوية لايمكن أبداً أن تكون إلا أشياء بينما يكون الفكر حركة[٣]. والنتيجة التي انتهى إليها أغلب العلماء والفلاسفة في ما يتصل بعلاقة اللغة بالفكر هي أنه لايوجد مقياس مشترك بين العقل واللغة. وهذه (الفجوة) التي تجعلنا بعيدين عن التثبت من قدرتنا على التعبير عن مشاعرنا وأحاسيسنا نحو أنفسنا والعالم المحيط بنا بدرجة كافية ، هي التي تدفعنا إلى البحث عن لغة أخرى، اصطلحنا على تسميتها بـ(اللغة الشعرية) من دون أن يعني أن النشاط الذهني لايؤلف شيئاً في تركيب هذه اللغة الجديدة. ولقد كان اتجاه بعض الشعراء في نهاية القرن الماضي وهذا القرن إلى الأحلام والهلوسات والرهاب والاستغراق في ما ينتجه (اللاوعي) نابعاً من الإحساس بضرورة الخروج من رقابة العقل ومن الشعور بعدم كفاية الوسائل الشعرية التقليدية، ومن الاعتقاد بأن ذلك يمكن أن يتيح للوعي البشري التعس رؤى وإمكانات جديدة لا توفرها اللغة الاعتيادية، فضلا عن أن الشعر يبدو بطبيعته الجوهرية أشبه بالحلم باعتباره تلاعباً بالأقوال وخالياً من جدية الفعل الذي يدخل في حوار مع الواقع ويعمل على تغييره، كما يقول **هيدغر**. وذلك يحيل إلى حقيقة أخرى وهي أن هذا النوع من الشعر يرفض المعنى، أو يرفض في الأقل المعنى الشائع الذي يحيل إلى شيء يقع خارج الكلمات نفسها. ففي الفكرة الألسنية المنظومة تصبح الأصوات نفسها موضوع انتباه وتكشف عن قيمتها المستقلة وتبرز في الحقل الواضح للوعي[٤].

ومعروف أن الشكلانيين الروس هم الذين أكدوا، في وقت مبكر، على القول بأن الشعر لغة مستقلة أو ذاتية الغائية طالما كانت غير قادرة على أن تحيل إلى أي شيء خارجها. فهي لغة مختزلة إلى عناصرها المادية: أصوات

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحروف. ولذلك فهى تتميز بطابعها المحسوس من حيث مظهرها التركيبى واللفظى. وقد طرح **تودوروف** سؤالاً عما إذا كانت هذه اللغة التى ترفض المعنى قادرة على أن تبقى، مع ذلك، لغة، وعما إذا كان اختزال اللغة إلى موضوع فيزياوى خالص طمساً للسمة الأساسية فيها بوصفها صوتاً ومعنى، حضوراً وغياباً فى آن معاً، وعما إذا كان علينا وفقاً لهذا التحديد أن نحصر انتباهنا بما ليس إلا «ضجة فارغة»[٥]؟

وقد ثبت أن مبدأ (غائية اللغة الشعرية) الذى قال به الشكلانيون الروس ذو علاقة بالجماليات الكانتية وتطورها اللاحق الذى رافق مرحلة ازدهار الرومانتيكية الألمانية. وكان **موريتز** قد دعا فى كتاب صدر له عام ١٧٨٥ إلى تعويض غياب الغائية الخارجية فى الفن بتكثيف (الغائية الداخلية). فـ (أمام شىء جميل علىّ أن أشعر بلذة من أجله بالذات، ولهذا الغرض ينبغى تعويض الغائية الخارجية بغائية داخلية، وعلى الشىء أن يكون شيئاً ما مكملاً بحد ذاته»[٦]. وقد بين **هيدغر** وهو يتحدث عن ماهية الشعر لدى **هيلدرلين** أن الكلام بوصفه كلاماً لا يتمثل بصورة مباشرة مصحوباً بما يضمن أنه كلام جوهرى، أو على العكس من ذلك، مجرد خواء ذى رنين. بل إن الكلام الجوهرى يتخذ نظراً لبساطته مظهر الشىء غير الجوهرى. كما نجد، من ناحية أخرى، أن ما يوحى بأنه جوهرى ـ نظراً لما فيه من تصنع ـ هو فى أغلب الأحيان اغتياب ونميمة.. وبذلك ترغم اللغة باستمرار على اصطناع المظهر الذى تنتجه هى ذاتها، ومن ثم تعرض للخطر ما ينتمى إليها بصورة مطلقة، أى القول الصادق[٧]. أما قبل ذلك فقد كان اقتصار اللغة على المظهر الصوتى وحده غير كاف لحسم انتمائها إلى حقل اللغة الشعرية. وقد كان الفيلسوف **ابن رشد** دقيقاً فى تأكيده على أن « ليس كل نظم شعراً، إذ كثيراً ما يوجد من الأقاويل التى تسمى أشعاراً ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا «الوزن واللحن[٨] »

ولذلك فإن **ابن رشد** الذى يريد للمعنى أن ينضاف إلى الوزن واللحن فى اللغة الشعرية لا يعتبر، مثل أستاذه **أرسطو**، الشعر الغنائى أدخل فى فن الموسيقى، مثلما هو غير قادر على تصور أن الفرق الوحيد القائم بين الشعر والنثر هو الموسيقى والوزن[٩].

وبعض النقاد العرب كـ **ابن طباطبا العلوى** قد درج على القول بأن نقض البناء الشعرى وجعله نثراً لا يبطل فيه جودة المعنى ولا يفقده جزالة اللفظ[١٠]. وربما كانت الإضافة الجوهرية التى أظهرتها الشعرية الحديثة تتمثل فى إظهارها بطريقة أكثر فعالية بأن اللغة النثرية أو ما سمى بعد ذلك بقصيدة النثر يمكن أن ترتفع بنفسها إلى أن تكون شعراً ليس فقط على صعيد بناء الصورة الشعرية ذات الطبيعة الدلالية، وإنما أيضاً على صعيد الإيقاع والمظهر الصوتى. فالشعر كما يقول **بودلير**، يمسُّ الموسيقى عن طريق عروض تمتد جذورهُ عميقة فى النفس البشرية بقوة أشد من تلك التى تشير إليها أية نظرية كلاسيكية[١١]. وقد نشأت من ذلك التقاليد الخاصة بقصيدة النثر التى يفضل أصحابها الحديث عن إيقاع داخلى يقوم بين الكلمات والجمل الشعرية وفقاً لعلاقات خفيّة وغير واضحة دوماً فى النصوص التى يتحدثون عنها.

لقد حاول الشعراء الرومانسيون العرب أن يقطعوا علاقتهم بالتراث الشعرى السابق لمرحلتهم، اى تلك الذى سُمى بتراث مرحلة الانحطاط بحثاً عن حل ازمة الوعى الأدبى المرافقة لأزمة الوعى التاريخى العام الذى شهدته المرحلة. وقد كان واحد من اكثر مظاهر هذه الأزمة حدة يتمثل فى الوضع التاريخى للغة العربية. فقد أحسَّ هؤلاء أن اللغة قد فقدت او كادت أن تفقد حيويتها وصلتها المستمرة بواقع الحياة والممارسة اليومية. وكان ذلك الانقطاع عن التطور هو الحافز الأساسى للمحاولات التى أعقبت مرحلة **البارودى وحافظ إبراهيم وشوقى و الرصافى** الهادفة إلى إيجاد لغة فنية تجسِّد وعياً يحاول التعبير عن واقع جديد معقد، يترك المجال مفتوحاً نحو الإفادة من التجارب اللغوية والأدبية الأخرى. غير أن ذلك لم يحدث دون توجس وقلق على أعتبار ان المساس بقدسية اللغة العربية أمرٌ غير مشروع، وقد يتناقض مع المشاعر الوطنية والقومية، كما أنه قد يتناقض مع الصورة العامة المعروفة لتراث الشعر العمودى. غير أنه كانت هذه هى صورة الرومانسية، كماجسدها الرعيل الأول من الرومانسيين العرب فى علاقتهم باللغة الشعرية، فإن صورة الوعى لدى الشعراء العرب والعراقيين منهم بشكل خاص من جيل الرواد والجيل الذى أعقبه، كانت تختلف بعض الاختلافات فى علاقتها بهذه اللغة، من حيث إنها صارت مع مرور الزمن تتشكل على نحو اكثر استقراراً ونضجاً على مستوى العلاقة بالتراث وعناصر الحداثة الشعرية المنقولة عن الغرب فى آن معاً[12]. وهو ما جعل اهداف القصيدة العربية تتناقض مع القصيدة الرومانسية بما فيها من حسٍّ واقعى ممزوج بهموم وجودية جعلت صورة اللغة الشعرية لدى شعراء مثل **السيّاب والبياتى وصلاح عبد الصبور** تقطع مع صورة القصيدة الرومانسية وتتناقض معها من حيث الرؤية الشعرية وأنساقها ومقارباتها المختلفة على نحو بدت معه اللغة الشعرية فى هذا النوع الجديد من الشعر أبعد من أن تتحدد بالمفردات والتعابير والصيغ المختلفة والأداء الصوتى المغاير . حتى أن بعض الشعراء العرب مثل **ادونيس** كان يعمد إلى استخدام مصطلح (تفجير اللغة الشعرية) للتعبير عن مدى الرفض الذى تنطوى عليه قصيدته إزاء اللغة الرومانسية الموروثة وهو يشرح ما يعنيه فى كتابه (سياسة الشعر) كمايلى:

«لم اقصد من هذا التفجير استخدام التراكيب الدارجة فى لغة الحياة اليومية أو المفردات النابية المبتذلة اوالصيغ غيرالنحوية أو الألفاظ الأجنبية والعبارات العلمية، أو التبسيط الصحفى، مما يوهم الذين يمارسون هذا الاستخدام أنهم يجدّدون ظناً منهم أن هذه الأشياء لم يعرفها الأقدمون، وإنما عنيتُ تفجير البنية الشعرية التقليدية ذاتها، اى بنية الرؤية وأنساقها ومنطقها ومقارباتها. او بعبارة اكثر إيجازاً: تفجير مسار القول وأفقه»[13]. وحين بدا أن اللغة الشعرية التى أعقبت فى ظهورها جيل **السيّاب والبياتى وعبد الصبور وادونيس** قد استنفدت بعض وسائلها فى التجديد باشكاله المختلفة مثل سيادة الطابع السردى فى القصيدة وحيازتها على قدر من الحوار والبناء الدرامى والميل إلى اللغة الصوفية والمفردة الأسطورية واستخدام القناع، ظهرت إلى الوجود الشعرى ملامح لغة شعرية جديدة أسهم شعراء هذا الجيل أنفسهم فى صياغة أغلب مفرداتها، إلى جانب جيل جديد من الشعراء

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشباب الذين ظهروا فى الثمانينيات والتسعينيات من هذا القرن.

وبغية إستقراء الملامح العامة للغة هذا الشعر لابد من القول إنه شعر يحذر من التدفق الغنائى ومن الفصاحة الزائدة. وهو من المطامح الفلسفية والفكرية فى الغالبية العظمى من نماذجه، كما يبدو عليه أنه يستفيد من تجارب الجيل السابق. إنه يلجأ فقط إلى نفسه وإلى بعض الصور الساطعة والساذجة من واقعه. وحتى ذكرى الماضى، بما فى ذلك ماضى الحرب والحصار المفروض، تبدو كما لو كانت مجرد حافز لوضع علامات استفهام عن وجوده، ووسيلة لرسم خطة للخروج من مأزق الذات المحاصرة. وهو فضلاً عن ذلك، شعر لايهتم بدقة اللغة وسلامة المعايير العروضية، وأحياناً لايعرفهما ولئن كان أصحابه لا يحتقرون الخطاب التقليدى، فإنهم يعرفون، فى الأقل، أنهم غير قادرين على التلاؤم معه بسبب عدم قدرته على استيعاب احتياجاتهم الخاصة. وهى احتياجات مشروعة على الرغم من أنها غير مستقرة وذات طبيعة إشكالية فى بنائها ورؤيتها. وكتابة هذا النوع من الشعر تبدو للأسباب المتقدمة كما لو كانت سخرية مؤنية من القصيدة التقليدية التى مُنحت وحدها الحق فى التعبير الشعرى وفق صيغ معدة ومعروفة سلفاً. ومع ذلك، فإننا نشعر أن فى بساطة هذا الشعر من الغنى والعمق ما يفوق أحياناً ما تنطوى عليه القصيدة الكلاسيكية. وحين ينكسر عمود الحياة التقليدية ويتهاوى تركيب بعض القيم الموجودة فيها لا يبقى موضع للتمسك بعمود هذه القصيدة. وجوهر الخلاف بين الاثنين هو الشعور بأن هذه القصيدة التقليدية قائمة على الفن اللفظى والبلاغات الشكلية الكاذبة وما يرتبط بها من سلم للقيم النقدية التى لها علاقة بطريقة بناء الجملة المفردة والصور المجازية الموروثة والأداء الصوتى الثابت. فى حين أن النسيج الصوتى للقصيدة الحديثة وطبيعة بنيتها التركيبية وصورها الاستعارية قائمة على أساس آخر مختلف، وفيه من السعة والتنوع ما فى الرؤية الشعرية الحديثة نفسها من اتساع وعمق وحرية. وإذا ما واجهتنا لغة هذا الشعر الذى يكتبه الشعراء الشباب بالعجز عن إعطائنا الصورة المقنعة، فذلك يبدو كما لو كان عجزاً فى واقع الحياة والثقافة والطبيعة من حولنا. وليس معنى ذلك أن هذا النوع من الشعر يدير ظهره عن عمد لهموم الحياة اليومية أو لا يصرح بهمومه الوطنية والقومية. إذ هو يمزج كل ذلك بقضايا ليست أقل إلحاحاً مثل الحب والموت والمصير والذاكرة الداخلية للحرب التى مازال شهودها «يستأنفون العيش على نفقة الموتى» و«ينامون بدون أحلام لئلا يصبحوا على عنكبوت» و«يتجولون مع الجنون فى تلك الحدائق الخلفية للعقل».. والشاعر منهم يجلس «وعلى منضدته وردة تسممت» و«يطعن السكين الباردة بقلب حار» بعد أن «يعجز عن حمل عصاه ليهش بها على الغيمة».. إلخ. ولا يستطيع المرء أن يفكر أن مثل هذه القصائد التى ضمها كرّاس لشعراء إحدى المحافظات بجنوب العراق[14] مغمورة فى مجملها فى صعوبات اللغة وفى عزلة طرائق غريبة من طرائق الكتابة الشعرية الحديثة. نعم هى كذلك، ولكنها تمتلك مع ذلك الجرأة للإعلان عن نفسها. إنها غريبة ولكنها موجودة. وبعض أصحابها من الشعراء الشباب (**مهدى الشبلى** مثلاً) يبدون حريصين على ذكر أسمائهم وأسماء بعض أصدقائهم داخل النص، كما لو كانوا يريدون التوقيع على لوحة يرسمونها.

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

ولئن كانت الألوان فى عموم المشهد الشعرى الشاب فى العراق خافتة ومائلة إلى السواد، فلان هذا الوعى الطرى بالعالم الذى تعكسه اللوحة هو وعى تعيس يقوم على أساس المناقضة والمنازعة وشقاق الروح الداخلى مع العالم والقطع مع موجوداته. وهو كما ذكرنا ليس قطعاً فكرياً أو فنياً مجرداً وإنما هو قائم على معاينة للأشياء والكلمات على أساس موقف الانتماء إلى نوع خاص من الحياة يعدو كل ما فيه على الإنسان ويسحق أحلامه وأشواقه الروحية، ولذلك فإن خزين الألوان السود والرمادية لا ينفد أو يتغير بمجرد الحصول على لذاذات مادية أو فواكه محرمة، إذ إن هناك بنية للفراغ تملأ صفحة النص بلوعة خاصة ناتجة، ربما من الإحساس الآخر بعدم القدرة على الاكتمال وصعوبة الكتابة. وذلك لا يعنى أن هذا النوع من الشعر لا يكشف بالضرورة عن وعى سياسى ورؤية ثورية رافضة ومقاومة لكل أشكال الهيمنة والاستعمار والحصار المفروض على الذات. فمثل هذا الشعر موجود، وهو يؤكد بحضوره الفاعل طبيعة التلازم العميق القائم بين التوجهات الحداثية فى الشعر والثقافة العربية عموماً وبين التحولات الثورية التى تجرى على المستويات السياسية والاجتماعية والاقتصادية وهو ما يجعل المرء مضطراً إلى إعادة النظر فى بعض التوجهات النقدية التى درجت على التركيز فى تحليلها للخطاب الشعرى على الاقتصار على معاينة بنيته الداخلية وطريقة تشكل مستوياته التركيبية والصوتية والعرفية، من دون إعارة اهتمام كافٍ لتحليل المستويات الدلالية.. وما ذكره الناقد **فاضل تامر** مرة بأن الشعور بالحاجة لضمان تأسيس مقاربة أو مجموعة من المقاربات الدلالية التى تهدف إلى ردم الثغرة والاتجاه صوب استنطاق المعنى والدلالة فى الخطاب الأدبى عموماً والخطاب الشعرى خصوصاً، ينطلق من هذه الحقيقة، ويؤكد على هذه التوجهات النقدية، حتى إذا كان البحث فيها عن المعنى والدلالة لا يتحقق بالعودة إلى المناهج التقليدية فى علم الدلالة.

فالاتجاهات النقدية الجديدة «بانهماكها الكبير بفحص آليات النص الشكلية والبنيوية، نسيت أو تناست المستوى الدلالى للنص الأدبى عموماً والنص الشعرى بشكل أخص، واكتفى بعضها بملامسة المستوى الدلالى ملامسة محدودة وجزئية وشكلية أو لغوية فى الغالب، فيما أحجمت مقاربات أخرى عن الاقتراب من تحليل المعنى والدلالة بشكل ملفت للنظر، انطلاقاً من أن فكرة النص الأدبى والشعرى خاصة، هى بنية السنية مكتفية بذاتها وليست بحاجة إلى الإحالة إلى أى مرجع خارجى، أو وقوف أمام دلالة أو معنى محدد» (١٥).

«بغداد»

الهوامش :

(١) انظر، جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولى ومحمد العمرى، ص ٧ وما بعدها.

(٢) انظر بهذا الصدد محمد رضا مبارك، اللغة الشعرية فى الخطاب النقدى العربى بغداد، ١٩٩٣ ص ٢٢.

(٣) انظر، جاكوب كورك، اللغة فى الأدب الحديث - الحداثة والتجريب، ترجمة ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون بغداد، ١٩٨٩، ص ١١٣ وما بعدها.

(٤) تزفيتان تودوروف، نقد النقد، ترجمة د. سامي سويدان، ص ٣٦ وما بعدها.

(٥) نفسه، ص ٢٦.

(٦) نفسه، ص ٢٩.

(٧) مارتن هيدجر، ما الفلسفة؟ ما الميتافزيقيا؟ هيلدرلن وماهية الشعر، ترجمة فؤاد كامل ومحمد رجب، القاهرة ١٩٧٤، ص ١٤٥.

(٨) ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطوطاليس (فن الشعر) تحقيق عبدالرحمن بدوي، القاهرة ١٩٤٥ ص ٦٢.

(٩) انظر، محمد رضا مبارك، المرجع السابق، ص ١٧٢.

(١٠) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري، محمد زغلول سلام ١٩٥٦، ص ٦١.

(١١) جان برتليمي، بحث في عالم الجمال، ترجمة، د. أنور عبدالعزيز، القاهرة، ص ٢٧٤.

(١٢) انظر، د. ضياء خضير، رومانسية حميد سعيد، مجلة الأقلام، ١٩٩٣، ع ٢-٣.

(١٣) ادونيس، سياسة الشعر، بيروت، دار الآداب، ١٩٨٥، ص ١٣٢.

(١٤) انظر، د. ضياء خضير، حول مشهد ميسان الشعري، جريدة الجمهورية، ع ٩١١٧، ١٩٩٥ بغداد.

(١٥) فاضل ثامر، الصوت الآخر، بغداد ١٩٩٢، ص ١٩٦-١٩٩٧.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

249 E48 st. new york, Ny.

أنصحُ من يبغى السكنى فى مانهاتن
ان كان يخافُ مطاردة الموتِ المتربّصِ فى الأركانِ
وفى الشققِ المهجورةِ
فى دهليزِ الغسّالاتِ المظلمِ
فى المصعدْ.
أنْ لايبحث عن بيتٍ مبنّيٍ قبل الحربْ

الموتُ هناك يعيش مع السكّانْ
يتحرّك تحت قناعٍ يشبه أقنعة الناس الأخرى
بمحطات الـ subway.

ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

قالت إحدى الجاراتِ،

وكنتُ أحاول أن ألقى صحفَ الأسبوع الماضى

فى رُكن التدوير:

أتصدقُ؟ لارى ماتَ

ويبدو أنى لم أعكسْ

تعبير الحزنِ المتوقعَ فانطلقتْ

تحكى عن لارى

عن زوجته لندا

كانا فى الساحل الغربى

هربًا من برد نيويورك القاسى

وخلال العودة، قبل دخولهما البّوابة

خرّ صريعًا فوق الأرض وفى يده تذكرتان.

كالعادة تسمعُ أنّ فلانًا - جارك - ماتْ

لكنّك لن تسمع أرملة تبكى

أو حتّى تعرفَ أين دُفنْ

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

ان كان يهمّك فعلا أن تعرف هذا الشيء
ولهذا كان شعوري ملتبسًا
ومع الأيّامِ نسيتُ حكاية لاري.
في العادة أصحو في ساعات الفجر الأولى
بعد الاستحمام، أسير كإنسان آليّ
نحو الباب الموصدِ بالأقفالِ وبالمزلاج،
لألتقط الصحف اليوميّة
حيث أراه يوميًا تقريبًا ينتظر المصعدَ.
ليمارس روتينَ الجري الصحيّ
قبل استيقاظِ شوارع مانهاتن.

كان لاري يشربُ قنينة كلّ مساء من النبيذ الفرنسي
لم يكن سكيرًا، ولكنه كان يحبّ الحياةَ،
يرتادُ دور السينما
يرتادُ المطاعمَ في صُحْبة لندا
كعاشقين صغيرينِ

برغم انحناءةِ الظهرِ

والصوتِ الجريح المشروخ،

والصبغةِ الشقراء،

هل تُخفى عمر لندا الحقيقى؟

لم تعدْ تصطفُّ الزجاجاتُ فى منتصفِ الليلِ

فارغاتٍ كمخلوقات موراندى

لم يعدْ جارنا الطيِّبُ يصحو فى غبشةِ الفجرِ

يجرى وحده فى مدينةٍ لاتنام الليلَ

حُبلى تصرخُ فى شبقٍ

فى لحظاتِ المخاضِ ليلاً وصبحًا.

ثمَّ عادت زوجته فى حدادٍ

وبلا مكياجٍ، ولكنَّها أبقت

على لونِ شعرها الأشقر المصبوغ

فى اصرار على أن تتحدّى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شباك الموتِ

إذا لم يكن يعرفُ عنوانَ بيتها في نيويورك.

لم تطلْ أيّامُ الحدادِ

ويبدو أن لاري ورّث زوجته الموتَ

فقد ماتت فوق أرضِ مطارٍ آخرٍ

بعد نصف عامٍ.

أنصح من يبغي السكنى في مانهاتن

إن كان يخاف مطاردة الموت المتربّص في الأركانِ

وفي الشقق المهجورةِ

في دهليز الغسّالات المظلم

في المصعدْ

أن يبحث عن بيتٍ مبنيٍّ قبل الحرب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

خيط معقود.. خيط محلول.

وصلت البيت بعد عناء، فالشارع مليء بالحفر، لكن مجموعة السيارات الواقفة على جهتي الشارع دلتني عليه. غصت في الطين والتراب قبل أن أجتاز البوابة الكبيرة المفضية إلى ممر الحديقة. ومن بوابة الحديقة رأيت الباب الرئيسي مشرعاً. وفي الداخل استطعت أن ألمح من مسافة غير بعيدة جموع النسوة الغارقات في السواد يملأن البيت بغرفه المفتوح بعضها على بعض.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جالت عيناي في المكان حيث النسوة متراصات في صفوف متوازية. لمحت سيدة تربطني بها علاقة معرفة، فتوجهت نحوها مباشرة واستطعت أن أجد فسحة إلى جانبها حشرت فيها نفسي بمساعدة امرأتين التصقت إحداهما بالأخرى وكانتا تتهامسان.

في الواجهة جلست بنات المتوفاة الخمس وقد بدوْن بملابسهن السود وملامح وجوههن الحزينة بأجفانها المحتقنة، متشابهات إلى درجة وكأنهن نسخة لصورة أعيد طبعها. واليوم هو المأتم الأربعون لوالدتهن.

مجموعة من الفتيات الصبايا هي حفيدات الفقيدة يقمن على خدمة المعزيّات .. حركتهن لا تهدأ؛ إحداهن تدير فناجين القهوة العربية، وأخرى تقدم أقداح الماء، وأخريات يفرغن المنافض من اعقاب السجائر ومن المناديل الورقية المتسخة بالمخاط والدموع.

في الواجهة المجاورة لبنات الفقيدة تجلس «الشيخة». وعلى جانبيها تجلس مريداتها، ثم القريبات من العائلة. العيون مصوبة نحو الشيخة، كانت قد فرغتْ توًا من مناحة حين دخولي. إذ أن وجهها المحتقن المعروف والدف الكبير المركون على فخذها بإهمال ودموع النسوة التي كن يجففنها ويدل عليه.

الشيخة تعدت سن الشباب، لكنها ماتزال طرية العود بضّة. الفوطة الحريرية السوداء الشفافة تلتف حول رأسها لتؤطر وجهاً مليما مورد الوجنين وعينين كحيلتين براقيتين فيهما اسرار. أما شفتاها اللتان تبدو عليهما آثار «المسواك» فتفتران عن ابتسامة ذات شقاوة وأسنان بديعة التكوين لولا أن دخان السجائر قد لوّنها.

الشيخة الآن فى فترة راحة. مسحتْ على وجهها وتطلعت إلى ناحية معينة من فضاء المكان، فتسمرت عيناها على نقطة فيه. وجوه ذوى الفقيدة وبناتها وعيونهن معلقة على فمها حين شرعت تتكلم. كنت على مسافة غير قريبة منها وفى وضع غير مريح وأنا أضع ثقل جسمى فوق ساقىَّ المطويتين. وبين لغو النسوة وضجتهن يصلنى شىء من عبارات الشيخة:

- هى فى راحتها تسكن لا تشكو من شىء»

أجهشت إحدى بناتها، سرت العدوى إلى أخريات، فسالت دموع. صاحت واحدة من مريدات الشيخة:

- صفيها لهن، بردِّى قلوبهن يا شيخة.

غارت عينا الشيخة أكثر فأكثر فى نقطة فى فضاء المكان، تمتمتْ بعض كلمات ومسحت على وجهها وقالت:

- هى بيضاء من غير سوء، نورانية الوجه، حلوة المعانى، عيناها شهلاوان وردية الشفتين على كبر سنها بلاؤها كان ساقها، لكنها كتومة قليلة الشكوى.

المرأتان المتهامستان الملتصقتان بى مازالتا تتهامسان. تسأل إحداهما الأخرى:

- كيف ماتت؟ فتجيبها:

- بالسكتة القلبية!

صرخت إحدى بناتها مولولة:

- يا ويلاه يا أمى! ونشجت بحرقة.

واستأنفت الشيخة:

- لا تبكى هذا حرام.. لا تحزَنَّ إنها فى راحتها الأبدية تحيط بها ملائكة الرحمن.

هى مع أولياء الله الصالحين. أؤكد لك.

انبرى صوت:

- والله ما نطقت الا بالحق. كانت ولية من أولياء الله الصالحين جاورناها سنين طويلة لم نسمع منها ولم نرَ من أفعالها إلا كل الخير فليرحمها الله.

نشجت ابنتها ثانية بصوت مسموع وناحت مولولة:

- يا ويلى يا أمى.. يا حبى يا أمى.

ومن ندائها المتوجع سرت العدوى إلى أخواتها الجالسات إلى جانبها الملتصقات بعضهن ببعض وكأنهن نسخ كاربونية جزعة وموَرّدة. فنشجن بصوت عالٍ ونشجت معهن كل من أثقلتها هموم الحياة ومصائبها.

جُرُّوا صلوات، جرّوا صلوات. كفكفن دموعكن

صاحت الشيخة مؤنبة. ومن كل جانب رددت النساء:

اللهم صلِّ على محمد وآله أجمعين ورددت الشيخة:

اللهم صلِّ وبارك على سيدنا محمد، ومن ثم رفعت صوتها بنغمة «الفاتحة»، فتمتمت الشفاه بقراءة الفاتحة . وساد الصمت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تململت الشيخة، تعتدل فى جلستها وتغير من وضع ساقيها. حلَّتْ الفوطة الحريرية حول رأسها لتعيد وضعها فلاحت القلادة ذات الليرات الذهبية تلتمع حول جيدها، ثم رفعت الدف، حركات رشيقة وهى تخضخضه خضخضات متواصلة خبيرة فتنبعث أنغام كأنها الهلاهل. هى تنبه إلى السكوت، ويبدو أن وصلة أخرى ستبتدئ.

- هل ستكون مناحة أيضاً؟ سألت جارتى. قالت:

- لاأعتقد. لماذا؟

- الانفعالات العاطفية تخيفنى إذ لا طاقة لى على البكاء.

قالت:

- كان ذلك قبل مجيئك. جئت متأخرة، فقد أنهكتنا الشيخة وهدّت حيلنا. ألم تسمعى بها؟ هى مشهورة، تملك «تكية» ولها «طريقة» سترين ذلك.

تغيرتْ سحنات النساء. الدموع كُفكفت والوجوه التى ارتسم عليها الحزن قبل قليل انشرحت ودخلت، بعضهن مع بعض فى أحاديث تبدو حميمة. فمجالس العزاء هذه هى فرص للقاء الصاحبات والصديقات لا يتاح مثلها فى الأيام الاعتيادية.

تتوقف الشيخة عن نقر دفّها، تركته جانباً ويعلو صوتها غاضباً بعض الشىء مؤنباً:

ـ يانسوان، أجلن أحاديثكن رجاءً. ارهفن الأسماع وصلين على النبى

تسمع تمتمات الصلوات من الأفواه،

ـ اطفئن سجائركن احتراماً، سندخل فى ذكر الرسول العظيم وستكونن فى حضرة الأولياء والملائكة الصالحين

يسود صمت خجول تطرق على أثره رؤوس كثيرة وبخاصة من الشابات. أنامل الشيخة. رشيقة مخضبة بالحناء. رفيقتاها تهيئان دفيهما أيضاً. وتختلط أنغام الدفوف الثلاثة لكن دف الشيخة الأكبر والأبهى هو الذى تتعلق فيه الأحداق وهو سيد الموقف.. يشرئب عنقها من تحت الفوطة وتهتز الليرات وهى تلتمع باهتزاز الرأس والرقبة وتنبرى مع إيقاع الدفوف تغنى بلحن شجى وهى تتمايل مغمضة عينيها بينهما الدف بين يديها يواكب الغناء فى مدح الرسول والأولياء. وبين تأمل وجه الشيخة وعينيها الناعستين وهى تشدو، ولا شتداد أنغام الدفوف الرنانة ضاعت علىّ الكثير من أبيات العتاب التى أسمعها أول مرة تقال فى هذه الأبواب.

ابتدأت أبياتها فى مدح الرسول وتعداد خصائله ووصف محاسنه، ثم عرجت على الصحابة واحداً إثرَ آخر وبالترتيب. ومع نقرات الدفوف تتمايل وتحذو حذوها النساء متوثبات منتشيات محُمرات ومعروقات وعيونهن مشدودة وكأنها عين واحدة فى وجه الشيخة...

ومن دون أن تحسن التخلص انتقلت مباشرة من العتابا فى مدح الصحابة إلى (مناحة) فريدة من نوعها.

حجبت النسوة وجوههن التى كانت قبل قليل منشرحة وارتفعت الأصوات فى نشيج وولولة ونحيب، والشيخة تنهال عليها العبارات تستدر بها الدموع وتثير العواطف والأشجان.

أنهكت النساء أنفسهن وساد الصمت. بدأن على أثره يلملمن الأشجان ويكفكفن الدموع ويتمخطن. ودارت صبايا العائلة بأقداح الماء وفناجين القهوة العربية والدلال فى أيديهن. وأشعلت من هنا وهناك سجائر وبدأت نيران القلوب التى أشعلتها الشيخة بلا رحمة فى الانطفاء وهى التى حرّمت البكاء قبل قليل. إلا أن إحدى النساء استمرت فى النشيج وقد

حجبت وجهها. كان نشيجها متواصلاً متوحداً محرقاً لفتت إليها انتباه النسوة جميعاً. قامت امرأة من مكانها والتقطت قدح ماء من (الصينية) التي تحملها إحدى الفتيات وتوجهت نحوها. قرفصت أمامها ثم كشفت عن وجهها وهي تربّت ظهرها مشفقة وقالت:

- لا اشربي قليلا من الماء يطفئ حرقتك. ما جدوى البكاء إنه لن يرجع شهيداً أحضان امه»

وكأنما شجعتها كلمات المرأة، فعلا صوتها تبكي وتولول وتقول:

- لا شيء يطفئ ناري، اثنان مرة واحدة؟! ولداي الاثنان ؟ لم يبق لي في هذه الدنيا شيء. أريد أن أموت، أنا أتوّجع باستمرار اقتلوني وخلصوني من هذا الألم.

قالت لها:

الموت بيد الله. لن تموتي ولكن تصيبك الأمراض كما أصابتني، ها أنا أمامك سنوات وأنا أبكي ماذا جنيت من البكاء؟ هل أعاد لي وحيدي.

وحدث لغط من هنا وهناك وأصغيت إلى جارتي وهي تحدث رفيقتها قائلة:

- المسكينة مصيبتها كانت كبيرة، ولداها الاثنان جاءها بهما في يوم واحد؛ الأول كان طبيباً جاءته شظية أثناء إجرائه عملية جراحية أنقذ بها حياة جندي أما الآخر فلم يكد يتخرج من الثانوية حتى التحق بالجبهة..

صاحت الشيخة:

- «من لها نذر فلتتقدم.. خيوطكن».

لغط بين النسوة، أذرع تمتد، قامات تنهض وأخرى تتلفت مشرئبة. امرأة تنادي إحدى الفتيات تطلب إحضار بكرة خيوط. الشيخة تعترض:

« لا، ليس هكذا سيختلط الأمر، اجعلن الخيوط كيفما اتفق، اقطعنها من اردتيكن، ثيابكن سيكون هكذا افضل.

تتحلق النساء حول الشيخة. لم أعد أرى شيئاً. أسمع أصواتاً لاغطة:

- (هذا لي)

- (هذا لك)

- (ناوليني الخيط) - (اعقديه من هنا) (- لا ليس هكذا) - (احفظن خيوطكن لئلا تختلط).

وجوه حائرة، كلام غير مفهوم. أصوات، لغط، ويختلط الحابل بالنابل. أتذكر المثل الشعبي: «حمام نسوان» لقد انقرضت الحمامات العمومية لماذا لا يقولون (ماتم نسوان)؟! أذيال ثياب ترفع، تتعرى صدور وتتكشف سيقان.

بنات المتوفاة يجلسن فى الصدارة، ولهن الصدارة. يزحفن تباعاً ويسلمن خيوطهن للشيخة والشيخة ترعاهن وتراعيهن قبل الجميع.

جارتاى المتهامستان تراقبان المشهد وتهمسان:

قالت إحداها:

ـ لم افهم شيئاً.

قالت الأخرى:

ـ انتظرى وسترين إنها المرحلة الأخيرة والأهم وهى (التهليل والتكبير) والدف الكبير بيد الشيخة بإيقاعاته المدوية سيرافق كلماتها وهى (تشيخ).

تشهق صاحبتها:

ـ تشيخ؟؟ اسمع بهذا الشىء لكنى لم أره.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ـ أجل وستفقد الوعى على إثره والدف سيشهد على ذلك وتزداد ضرباته وتشتد واثناء ذلك سيأتى دور الخيوط: هناك خيوط تلتف على نفسها من شدة الحركة وخيوط أخرى تبقى محلولة و.. البقية ستشهدينها بنفسك. ماذا ألم تشهدى جلسات مولد من قبل؟؟

قالت:

ـ رأيت ولكنها كانت رجالية أى فرقة من الرجال ولم أر شيئاً مما يجرى هنا.

ـ ها..! الرجال رجال والنساء نساء ماذا تظنين؟!

وبينما انا استرق السمع لحوارهما الهامس مستنيرة ومستمتعة بدأ الدفّ إيقاعاته الرنانة وساد الصمت وشمل المكان بهيبة. والانغام حلوة تطرب لها الأرواح لتسرى إلى الأجساد. تتمايل الشيخة وهى تردد بهدوء اقرب إلى الهمس عبارات: «الله اكبر ـ لا إله إلا الله ـ ثم يعلو صوتها تدريجياً ويشتد ثم يهدر... وتنفعل وتصرخ نافضة رأسها:

ـ «ردّدْن معى».

فتنبرى النساء جميعهن مرددات (لا إله إلا الله) والعيون شاخصة فى انتظار اللحظة الموعودة. يحتقن وجه الشيخة. يشرئب عنقها.. وتسبل عيناها وتشرع فى قول أبيات فى الشعر العامى مغناة ترجع صداها ولازمتها مجموعات النساء. ويستحيل مجلس العزاء إلى رؤوس وأجساد تتمايل وهى تجارى جسد الشيخة حتى تنتهى إلى التلاشى فيسقط الدف من بين يديها وترتمى فى شبه إغماءه ورموش عينيها ترفرف وكأنهما فراشتان حائرتان.

- «قدح ماء أسرعن» صاحت صاحبتها

يناولنها القدح. تأخذ منه فى كفها وترشه على وجه الشيخة، ثم تمسح عليه فتفتح الشيخة عينين كحيلتين. تقرب القدح من شفتيها فترشف منه رشفة ويعود رأسها ليرتمى على الحائط. تتحلق النساء من جديد حول الشيخة والدف يرتفع مهيباً فوق الرؤوس.

عيناها تضيقان وهما تتطلعان فى الخيوط المعلقة المدلاة فى حواف الدف. تسحب خيطاً وهى تقول:

- اللهم صلّ على النبى .. هذا الخيط لمن؟؟

- «إنه لى» تهرع إحداهن تتناول الخيط ملهوفة. فتقول لها الشيخة:

« - مرادك حاصل بإذن الله ورسوله» وهذا الآخر القصير؟؟

تنهض صاحبة الخيط القصير متلهفة فتقول لها الشيخة:

- «محلول والله محلول ويكاد يسقط لحالة. مرادك حاصل بإذنه تعالى»

ويعلو صوتها:

- أرجو الانتباه لئلا يختلط عليكن. وهذا الرمادى لمن؟

تنبرى سيدة بيضاء رشيقة وتتوجه نحو الشيخة تحل الشيخة الخيط المعقود قائلة:

« - قضيتك معقودة يا أختى لكننى ساحل خيطك وأباركه وستنفرج كربتك بإذن الله تعالى ورسوله».

تحل الخيط وهى تتمتم بالدعوات وتسلمها إياه. تأخذه منها وتدسه فى صدرها بين النهدين.

السيدتان بجوارى تتهامسان:

- هل عرفتها؟؟

ـ كلا ؟! قالت باستنكار : ـ يوه ؟! إنها الطبيبة التى فتحت عيادتها فى شارعنا مؤخراً وهى التى أجرت عملية لأمينة أختى الأسبوع الماضى.

سيدة سمراء مملوءة، فى عينيها نهر من الكحل ساح بعضه على وجها، نهضت لتتسلم خيطها والبشر يعلو محياها. كان خيطها محلولاً. السيدتان المتهامستان تلكز إحداهما الأخرى وتتطلعان بفضول. قلت لجارتى:

ـ كأنى أعرفها، لا أدرى أين رأيتها.

شهقت جارتى مستنكرة وقالت:

ـ وكيف لا تعرفينها؟ لقد رأيتيها مؤكد. الم يطلّ علينا هذا الوجه فى بعض الأمسيات ؟!!

بغداد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إدوار الخـراط

عبد المنعم رمضان
شاعر الحافة

أتصور تصورا هو اليقين بعينه عندى أن شعراء ما عرف الآن بظاهرة السبعينيات ـ أى السبعينيات الحركة الشعرية الكاملة المتصلة بل المتنامية، وليس مجرد السبعينيات العقد الزمنى الآفل ـ هم الآن أقوى شعراء مصر حضورا، بل أراهم أصدقهم تمثيلا وتمثلا لما فى حقبتهم ـ وما يتجاوز هذه الحقبة بكثير، أيضا ـ من قوى شعرية إن صح هذا التعبير.

ويكاد إجماع أن ينعقد، بين العارفين، على أن عبدالمنعم رمضان من أبرز شعراء هذه الكوكبة بشقيها (التاريخيين الآن): «إضاءة وأصوات» وإن كنت بطبيعة الحال لا أميل كثيرا إلى أى من أفعال التفضيل حتى لو حوطت بتحفظات تنال من هيمنتها النحوية عندما أقول «من» أفعلهم ولا أذهب إلى آخر الشوط فى «الأفعلية».

ومن قراءتى ـ قراءاتى ـ الأخيرة لكتابه «قبل الماء فوق الحافة» مجموعا غير منجم ومن ثم كيانا شعريا يتناغم ويتراسل بعضه مع بعض، بل يلهم بعضه بعضا ـ بعد أن كنت قد قرأت أو سمعت أشتاتاً من قصائده متفرقات، أصل إلى نتيجة ـ لعلها واحدة من عدة ـ ألقيها الآن جملة وفى البداية، بين أيديكم، كما أوثر أن أفعل أحيانا، ولا أنتظر حتى أمهد لها بمقدمات وأسانيد، كما هو الشأن عادة فى مثل هذا المقام.

وهى أن عبدالمنعم رمضان هو شاعر الحافة.

شاعر يقف باستمرار على حافة حرجة ـ مقلقة ومثيرة كما هو شأن الشعر الحق ـ حافة بين مناطق شعرية ـ ومن ثم أو بالضرورة وفى الآن نفسه، مناطق رؤيوية، متفارقة ومتماسة. وكلها مناطق فى قلب الشعر، وليست على حافته.

أما ما هى هذه المناطق فلعله مناط هذه التأملات ـ التأويلات فى كتابه الجميل «قبل الماء» «فوق الحافة».

هو على الحافة، أسلوبياً، بين إنجازات حركة السبعينيات فى الشعر المصرى الحداثى من ناحية، وبين اقتحامات ـ أو اختراقات ـ وربما انتهاكات ـ حركة ما اصطلح بالفعل على تسميته بالتسعينيات.

وصحيح ـ كما لاحظ الشاعر نفسه ـ أن «جرائيم» هذه الانتهاكات قد تبدت فى شعر السبعينيات، منذ البداية ـ ولكن المناط هنا هو تفشيها واكتسابها صفة الغلبة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هو على الحافة بين عدة رؤى:

أولا ـ بين الحنين، والنزوع الرومانسى وبين اللامبالاة التهكمية.

ثانيا ـ بين الرؤى العاطفية وبين الحيادية العقلية.

ثالثا ـ بين الميتافيزيقا من ناحية والفيزيقى العضوى الصراح من ناحية.

رابعا ـ بين ماهو «شعرى» وفق النظر المكرس وما هو «لاشعرى» هو الأدخل فى السياق الشعرى وفق النظر الحداثى.

خامسا ـ وبالقطع ليس أخيرا: بين الحسى والتجريدى.

ولذلك كله تفصيل:

لن أتوقف

حتى لو أخطأت

وقادتنى قدماى إلى الحافة

ذلك المكان

لن تستطيع أعضاى أن تسترخى فوقه.(٥٤)

وما من مكنةٍ لنصه الشعرى أن يسترخى ـ على الحافة ـ بين هوى غائرٍ وفاغرة، وربما بين هويات متغايرة ومتواشجة فى آن معا. ومن ثم هذا التوتر الذى لا يستنيم ـ إلا فى النادر ـ إلى غنائية رخوٍ ومخاتلة بطبيعتها، توتر يشد أوتار الكتاب جميعا.

أما موقع هذا النص الجميل بين حركة السبعينيات وما نعرفه حتى الآن من شغل التسعينيات فلعله لن يتضح إلا فى تناولنا لتلك الحافة ـ أو الحواف ـ التى أشرت إليها توا.

وإنما مجمل بيان ذلك هو ذلك التزاوج ـ وليس مجرد التراوح أو التجاوز بين إيقاع السبعينيات الموزون وجرس موسيقاها الذى أوشك أن يصبح الآن كلاسيكيا، من ناحية، وبين نثريةٍ ناوشتها حقا حركة السبعينيات ولكنها الآن مغوية بالتوغل فى أغوارها، بل توشك أن تكون غالبة على الأمر كله، إذ تكتسب نثرية العالم شاعريةً معينة بمجرد أن توضع فى سياق يقصد به إلى وجه الشعر وحده ـ حتى لو كان هذا الوجه شائهاً أو شائعا.

أو ذلك التضافر بين متنافرين (بطبيعتهما الأولية) أى بين السامى المرقق الحواشى وبين الجافى بل البذىء بذاءةً مقصودةً تبرأ من البذاءة فى ذاتها بمجرد أن تعمد إليها فى سياق البراءة ـ وربما البكارة ـ لا فى سياق التلمظ البحت وإخراج اللسان للمواضعات والتقاليد المكرسة المتفق عليها فى نطاق النفاق (أو الوفاق) الاجتماعى المألوف.

وليست بى حاجة ـ فيما أتصور ـ إلى أن أورد أمثلة بعينها مصداقا لهذا النظر، الكتاب كله مثال واحد متصل، على ذلك، والشواهد سوف تأتى تترى.

ليس الوقوف على الحافة هنا بمعنى الوقوع «فى مأزق» بل على العكس تماما، إنه امتلاك لناصية أفقين متماسين ـ وأحيانا متقاطعين. فما من صحةٍ، عندى، للزعم الذى يشيع أحيانا بأن الشعر الحداثى «فى مأزق» أراه اليوم أقوى أسرا ـ باتجاهاته المختلفة وحركاته أو موجاته المتلاحقة والمتصاعدة ـ من أى يوم مضى.

وعندما أشير إلى السبعينيات أو التسعينيات فمن الواضح الذى لايحتاج إلى بيان ـ فيما أظن ـ أننى لا أعنى عقوداً عشرية من الزمن، لقد سئمنا من تقى هذه العقدية العشرية، وإنما كما هو بين أننى أعنى ظواهر شعرية لها خصائصها المتميزة إحداها عن الأخرى ـ والمتصلة إحداها بالأخرى فى الوقت نفسه.

إنما هو «مصطلح» لا يشير إلى عقد زمنى بل إلى حركة شعرية ثبتت أو نبتت فى حقبةٍ معينة ثم اتصلت وتطورت وما زالت تزداد كثافة وثراء يوما بعد يوم.

إن «الحافة» هنا لا تعنى الحد بين مرحلتين زمنيتين بل تعنى تماس ـ وتداخل ـ إقليمين من أقاليم الشعر، فى كل حالة، مرة بعد مرة:

أولا ـ الحافة بين الحنين، والرومانسية من جانب، وبين اللامبالاة التهكمية (الساخرة إلى حد الكلبية Cynicism أحيانا) من جانبٍ آخر.

فليس عبدالمنعم رمضان «رومانسيا» وإنما فى شعره شريان رومانسى واضح يقطعه وينفذ فيه، كما أنه ليس «كلبيا» Cynic بالكامل.

هكذا نصعد فى الظلمة، مخفورين، بالذى نخافه، وبينما تفتش الريح حقائب الليل، وتضع الحصى على

الأرفاف، و الفارلين، والحلوى، وماء الورد، في تويجاتي
ترف مثلما ترفرف النهود، بينما تحرر الريح سلالها من
الهواء، لا تكون نطفة تكونت، ولا يكون غل الكائنات
ساغنًا، يكون وحده الحنين، نائمًا على سريرنا

(ص ١٢٧)

إن ثم «حتينا ماء» (ص ٧٥و ص ٧٦) يدعو الشعر إلى أن «ينفرط من ثقبه الأبدي» أي أن يتحرر وينفلت من دائرته الضيقة القديمة حتى «يتساءل الدم عن صلة العالم الثقل بالملكوت القديم».

كالجواميس تخرج الكلمات من زريبتها

وتخلع الجلد والوسخ

تلتمع فجاجيا فوق الورق (ص٥٣).

...

لأنني .. الخ. الخ

لن أترك الأرض وحيدة

وأمشي خلفهم

سأضع منخاري فوق الجلد

وبعد القشعريرة

سأعرف أنني انسختت روحي

لأنني. الخ. الخ (ص ٥٧) .

ها هو الشاعر لا يكاد يبالي بأن يقول لماذا لن يترك الأرض وحيدة، لماذا سيعرف أن روحه انسخت «إذا مشى خلفهم».. بل يعيد تأكيد لا مبالاته الساخرة الكلية، «لأنه إلخ.. إلخ». وهل نحن الآن حقا ـ بعد كل ما يتنزل بنا من كوارث الظلام والبلاء، بحاجة إلى أن نعدد لماذا انسخت أرواحنا، بالفعل؟

بل هو يدعو، بوضوح يكاد يكون سافرا ومباشرا:

اسحبوا الأسى من القصيدة

اسحبوه مسافة طويلة

وارد موه

لعل الذي يمر عليه

ويشمه

يستدير عابرًا المسافة نفسها (ص ص ٥٨و ٥٩).

فهو إذن يستدرك، بل يستدرك، إلى أن يعود أعقابه، ونحن معه، إلى نقطة البداية، إلى «الأسى الذي في القصيدة».

إنه كما سوف نرى، مرةً بعد مرة، غير قادر على أن ينبذ شجن الحنين، ولا أن ينفض يديه من أسى الرومانسية، بل يقف عند الحافة.

هو ضد الرومانسية وضد الحزن، ويقول ذلك بكل رومانسية، بكل حزن.

وهو في قصيدته «أسرار رومانسية» لا يخفي ذلك عنا:

لن أتورط في الوشاية عن الينابيع

حتى لو علمت أن أقاليم السماء

تخاصم من يهجرها

فأنا ومنذ تشبثت بقلبي

كصديق جاهل

أحاول أن أضعه على الحافة (ص ٦٤)

يتهكم بقلبه ساخرا ولكنه تشبث به، لكنه تشبث غير خالص، غير نهائي، وغير قطعي، هو مع تشبثه به يضعه على الحافة وليس في سويداء الصميم.

هل أجد في قصيدة «الوالدة الباشا» تلك النغمة الساخرة التهكمية (بل الكلبية أحيانا) بإزاء قيمة ـ أو مواضعة مكرسة أو متواضع على تكريسها، وهي الأمومة التي تنزل بها القصيدة ـ فيما أظن ـ من السماء الى الأرض، بل تعجنها بمفردات أرضية وعضوية.

وحتى في ثورته على البدء وعلى أصل الوجود ـ كما سوف نرى ـ فإنه يدعونا:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اسموا وراء الكلمات

اشطفوها بالحنين (ص ٦٠)

وحتى عندما يحكى عن ناريمان المرأة الحكيمة التى تضع الكحل على عينيها عندما تصحو:

ولكنها عندما تشاء النوم تضع الحنين (ص ٩٩)

مع أنها تغطى ما بين فخذيها بقماش سميك وصفته لها احدى العرافات، الى آخره الى آخره.

يتصل بذلك وقوف الشاعر على الحافة بين الرؤى العاطفية ـ ولغتها وبين «الحيادية» العقلية أو ما يبدو أنه حيادية صحو باردة الدماء، وبين الانسياق وراء انفعال شجى وبين قسوة عقلية معينة.

فى أغنية مستلهمة بلا شك من شعر المصريين القدامى فى المقطع الثانى من «ثلاثية العاشق» بعنوان «الأغانى الساذجة» نحس هذه العاطفية، بعذوبة ساذجة حقا ولكنها مؤثرة وددت لو استطعت أن أوردها كلها «هنا» أكتفى بأن أتغنى مع **عبد المنعم رمضان** ـ وربما مع أجدادنا الذين بعدت الشقة بيننا وبين رؤاهم الجميلة:

متى تكلميننى

متى تصففين شعرك الأسود لى

متى يكون ليلنا

حرا كبوص النهر

متى يزفنى تفاحك الناضج

كى أطفو على الفراش

وأنت مثل الخرز الملون الجميل

تزينين عرقى

وتفرحين بالمنجل

والمذراة

تفرحين بى (ص ١٠٧)

إنه «هنا» على عكس ما يقول:

اجهل كيف اصير بدائيا (ص ٤٢)

لأنه فى عاطفيته البدائية يعرف حقا كيف يكون بدائيا، ولكنه يجنح على الفور ـ ودائما بدرجات متفاوتة ـ إلى نوع من الرهف ـ أو الرغد العـــقلى In tellectual So phistication، فى القصيدة نفسها «بورتريه للأرض»:

انا أستجمع نفسى من كتب الجغرافيا

كان هواوك رخوا

واصابعك الهشة

مثل اصابع امى

تفرك بعض الريح

تقدمها لطيور الوحشة (ص٤٢) .

أو عندما يقول، فى قصيدة «الحقل» ولعلها من أجمل شعر هذا الكتاب، حتى لو كان فيها ما يسىء إلى جمال مفترض منقى من السوءات:

ليس جميلا سوي أن نكون وحيدين في الليل

نملأ كل الشوق بأفواهنا

ونحاول أن نضع اللغة العاطفية

جنب الجدار

ونكشف سوآتنا

ونبول

فنحن معا سنكون أوركسترا الوجد (ص ٧١).

إلى آخر هذه القصيدة التى تحاول بالفعل أن تضع اللغة العاطفية جنب الجدار، وأن تحل محلها لغةً تجمع بين الذهنية والحرارة، بين عقل يفكر حقا وبين صور وتأملات شعرية حقا.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«ولم يعد للشاعر الخليق باصطياد نفسه، أن يرث الحزن، وأن يبيت في الحانات، يسكب العالم من كوب إلى فراغه الموحش» (ص ص ١٣٧ و ١٣٨) وإذا كنت قد انتزعت هذه الفكرة الجميلة من سياقها الذي لا انفصام لها عنه، فإنما بمفهوم المخالفة، أريد أن أشير إلى إيمان الشاعر بأن طيف الشاعر البوهيمي الملهم ـ البدائي ـ قد توارى ليحل مكانه الشاعر المتأمل الذي يعرف كيف يفكر، أي الذي يعرف كيف يستحيل جوهر الفكر بين يديه إلى جوهر الشعر، لا بفعل حجر الفلاسفة فقط بل ربما بفعل حجر الحنين. إذ أن الشاعر لا يهجر شاطىء الوحشة، بالعكس، «ليس جميلا سوى أن نكون وحيدين» بل هو يطمع لو تغنى «لو أصبحت وحيدا» (ص ١١٦) فهو لا يشكو الوحدة ـ شأن الرومانسيين أو أشباههم، لا يشقى بها، ولا يريد أن يفر منها، بل هو يلوذ بها، ويتغنى ـ أو يتمنى ـ أن يصبح وحيدا.

فهذه قوة تمنحها إياه مقدرته على إعمال جوهر الفكر الشعري.

إن الحافة الأغنى دلالة، والأبلغ موترا عند عبدالمنعم رمضان في كتابه «قبل الماء فوق الحافة» هي في يقيني تلك التي تقع بين الميتافيزيقي، وبين الجسماني العضوي (الفيزيقي) البحت، تحد هذين الإقليمين من «أقاليم السماء» والأرض، وتربط بينهما في آن.

نحن هنا نشارف وجود تلك القوة المطلقة المفارقة في الوقت نفسه الذي نذوق فيه طعم التراب الأرضي اليومي.

وفي سياق مواز سوف نجد التماس ـ والتناقض ـ بين الوحدانية (سواء كانت توحد الرجل والمرأة، أو توحد الكون) في مواجهة التشظي والتشعث.

بل إن الأنوثة ـ كما سوف نرى بعد قليل ـ هي أيضا تجسيد للمطلق كما هو الشأن دائما عند الصوفية.

والقصيدة الكثيفة متعددة المستويات التي تحمل هذه الدلالات، بقوة، هي «أنت الوشم الباقي» والشعر هنا ثر وتراكمي، ولكن لا مفر من اقتطاع:

فالتحمت

واتكأ عليها كوع الله

واحدث ثقبًا

يكفي أن يدخله الرجل

فتحمل عنه الوحدانية

كل شظايا الكون (ص ٢١) .

إن النسق هنا هو ماوراء الطبيعي، ولكن الفعل الشبقي الفيزيقي البحت هو فعل ميتافيزيقي أيضا، الوحدانية فيه كفيلة بأن تعيد النسق المطلق إلى «شظايا الكون».

وهي رؤية تتكرر في القصيدة نفسها بعد قليل، إذ نجد الوضع الشبقي الصريح يصل إلى ذروة الأشواق جميعا في ناموس الكون:

اغطس رأسك في تجويف النبع

وان ابطات قليلاً

فاستيقاظك

يسمي خلف عسيلتها

واذا ما بلغ الذروة

يسند كفا فوق الحوض

وكفا تحت الابط

يعلق ساقًا فوق الكتف اليمنى

ساقًا فوق الأخرى

ينتزع الأشواق جميعًا

كيما تصعد في ناموس الكون (ص ٢٦) .

وفي وجه آخر تماما سوف نجد ما يشبه عدمية معينة في إدانة أصل الوجود، ومن ثم رفض الوجود نفسه، في «نشيد السلالة» (ص ٦٠ وما بعدها) إنه آدم الساقط من الجنة، آدم العجوز، الطيب، الهيستيري، الشاب، القاتل ـ كل أوجه الوجود إذن تقريبا ـ وسلالته لا نهاية لها من أول أدونيس إلى هتلر إلى بن غوريون في سلسلة طويلة من الشعراء والطغاة والأنبياء والقتلة والمصلوبين، وهو يدعونا إلى رفضه: «اكنسوا جوفه بالريح.. اغمسوه في البحيرة.. ثم اهربوا من ظلام إلى ظلام».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فهمت من هذا الشعر أننا هنا بإزاء الموقف العدمى الميتافيزيقى العتيد فى رفض آدم، والفرار منه ـ هو أول الوجود ـ من ظلام إلى ظلام..

لكن الشاعر لا يترك هذا الموقف فى هالة من الشعرية الخالصة وفق المفهومات الرومانسية ـ أو حتى الفلسفية ـ النقية، بل هو، كدأبه، يمزج بينه وبين الأرضى، اليومى، الفيزيقى بل الفيتيشى البحت:

ولا تذكروه بحواء

حتى تعود من البوتيك

ومعها السوتيان والكيلوت

معها المانجو.

ولكن الشاعر ـ أو الشعر ـ يعود إلى موقف التوحد والتفرق الأثير لديه فى قصيدة «الرسولة»:

وناكل نحن بذور الحلم فنشبع. نأكل نحن القمر، الصاهل في الحقوين. نلف علي الأعضاء الخرقة تشعلها الأعضاء. فنخرج نحو النار. ونشهد أنا كنا اثنين، وصرنا خيطا لا يتفرق في خيطين. ونشهد أن الله تجلي فينا. فانفرطت أشجار العاشق والمعشوق. الخالق والمخلوق. وباحت كل الناس لكل الناس (ص ص ٤٧ ـ ٤٨ وما بعدها).

فنحن هنا بإزاء موقف أشبه بالموقف الحلولى العتيد، مصوراً فى صياغة فيها عراقة الفكرة وبكارة التمثيل معا، فيها نفحة تراثية ولكن فى تشكيل حداثى واضح.

المزج من ناحية أخرى بين الفعل الميتافيزيقى والفعل الشبقى الفيزيقى واضح فى «فناء ما، حنين ما».

وانفجرت كرة الكون.

تجرى أمام الجميع

وتلمس من كل بنتٍ

حرًا

عارئًا نفسه

وكان عناقيد بعض الذكور

حى النور (ص ٧٧).

تلك مواقف ميتافيزيقية تنبع فى تقديرى عن حس دينى عميق ـ لا علاقة بين الحس وبين العقائد ـ وكأنتى أتلمس موقفاً ضد استخدام الدين لأغراض عملية وبراجماتية ودنيوية بحتة (وبالتالى، بمفهوم المخالفة، فهو يسمو بهذا الحس الدينى إلى مساءلاتٍ أعمق وأقرب إلى المطلق):

أنظر مثلا ص ٢١:

وكان الله سيعمل منذ اختفت الأرض جميعا

تحت رؤوس الناس

جليسا للأطفال

يعلمهم آداب الحب

وفقه اللغة

ومع ذلك فإن هناك تراوحاً ـ أو تناوبا ـ متصلا بين هذه المواقف أو على الأصح بين هذين الموقفين: الموقف الحلولى، وموقف أن يرباً بالحس الدينى أن يمتهن فى أمورٍ دنيوية، من ناحية وبين الموقف العدمى الذى نلحظ ظلاله تلاحق الشاعر ـ أو الشعر:

عند اطمئنانى

أضع الماء فى الإبريق، والإبريق على النار

وانتظرنى أملأ الكوب الفارغ

فى الأوقات الأخرى

لا أجد الماء

لا تطيعنى النار،

لا يتبقى إلا الكوب الفارغ (ص ٣٨).

لا يتبقى ـ فى الأوقات الأخرى ـ إلا الحس بالفراغ، بالعدمية، ولكن بالمرارة أيضا لا بالقبول: «إذا لم تستيقظ أبدا لم تفقد شيئا أبدا» (ص ٣٩).

وهو موقف مرير يمتد من الميتافيزيقى إلى الفيزيقى، ويعود من هنا إلى ذلك:

بينا أضع كل عصارتى

فى التويج اليانع

تضع الأرض

كل حصاها

فى قلبى (ص ٢٨).

هذا التردد بين الإقليمين ـ بين الفلكين من المواقف والسياقات ـ هو الذى يعود بنا إلى مثل قوله:

مثل الورق الأبيض حين يصير قصائد

أحمل فيها الروح القدس (ص١٢٣).

فهذا شاعر ـ أو شعر ـ له إيمانه المكنون العميق:

أن الله لا يسكن في الظلمة! (ص ١٣٩).

وإن كنا نعود ـ فى حركة البندول التى أصبحنا الآن نتوقعها ـ إلى توكيد مناقض:

جسدى حدودى يكررها مرتين.

لقد صور للبعض أن فى شعر عبدالمنعم رمضان ما أسماء أحد المراقبين تطاولاً على الذات الإلهية.

ليست لفظة الجلالة فى هذا الشعر مفهوما دينيا، فهى لا تأتى فى سياق عقيدى دينى على الإطلاق، بل هى استعارة شعرية لذات تمثل ما وراء الطبيعة، كما كان الفلاسفة القدامى يقولون، أى تمثل قوى المطلق الميتافيزيقية موضوعة فى مجاز شعرى لا يصح أن يؤخذ إلا فى داخل السياق الشعرى المجازى البحت. حاولت أن أحصى المواضع التى جاءت فيها لفظة الله إحصاءً سريعا وغير شامل، فوجدت مصداقا لهذا التصور:

سيا لا تدرى كيف تروض حاجتها لله. تصعد كل ظلام فوق غرائزها (ص١٥).

العضو الناشز تحت فضاء البطن جميل

هذا ما سواه الأب الله (ص٢٤).

يمتلك غرابة أن يتدخل فى ملكوت الله (ص٢٥) .

هذا هو الخطأ البشرى، أن تلتف نظرة واحدة فى قبضتين، وتسرقها يد الله(ص٤٦)

خرج جميع المتسابقين

يشهدون كيف يرعى الله النجوم(ص٤٧)

حينئذ سوف ترتعشين

وتبتهجين

وتنالين رائحة الرب (ص٧١) .

دم من سرير الفضاء

ينز

وتهبط منه الأساور...

تهبط رائحة الله (ص٨٥)

ماذا لو صارحت الله

بأن الوردة ليست تصلح لى (ص١٠١)

أمسك فرعا من وطن مقلوب...

الناس هنا يقصون الله

عن الحجرات الدافئة المسكونة (ص١١٧)

مايبغضه الله وما يعشقه الشيطان

موسسة...

تراب آكل للروح (ص١٤١).

وقصيدة *زعم أو زعم كلها (ص١١٩).*

ومع ذلك فى النهاية فإن الشاعر على يقين.

بأن الله لا يسكن فى الظلمة (ص ١٣٩).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبأن أقاليم السماء تخاصم من يهجرها (ص ٦٤).

فهذا شاعر واقف على حافة الميتافيزيقا المعاصرة، ولكن الفيزيقا قائمة ومائلة (متمثلة فى اليومى الأرضى المشارف أحيانا على ما يتصور أنه بذاءة).

أما الحافة الأخرى ـ بعد ذلك ـ فهى الشهيرة المستطيرة، بين ما هو شعرى وما هو «لا شعرى» فى عرف نقدٍ أتصور أن الزمن قد عفا عليه الآن، وأن كل شيء وأى شيء ـ أى موقف وأى لفظ ـ يمكن أن يكون شعريا إذا ما اندرج فى سياق شعرى، كما أن كل الناس هم شعراء بالقوة، بالإمكان، إن لم يكن بالفعل، كما قال السيرياليون.

أما الشعرى ـ المكرس من حيث العرف المتواضع عليه من قديم ـ فهو الذى يكون جسم الكتاب الأساسى، صياغة وصورا على السواء.

وأما «اللاشعرى» فى ذلك العرف القديم فهو الذى يكون جدة الكتاب وطزاجته، براءته ومغامرته، وهو اقتحام للمكرس يعدله ويغير من طبيعته بالضرورة، تغييرا كيفيا أو نوعيا، عندئذ تشع حول المألوف «الشعرى» هالة «لاشعرية» هى التى تكسب النص كله شعرية مجاوزة.

سأكتفى بأن أشير إلى ماكان يعتبر قديما «غير شعرى» بجبلته وطبيعة خلقته:

فى الليل يخف ويخلع طاقيته. يخلع فانلته القطن. ويخلع شبشبه المتهرى. عند الحافة. يمسك كف البسطاس ويخرجه يحتال علي الحلاج بقسط من احلام. يذكر فاصلة تترجرج بين الله وأبناء الطرقات «الى آخر نص العارف بالله» (ص ٦).

أو فى نص «كبير الياوران»:

ويبص على زوجته في المرآة. ويوقن أن الكومبيليزون الفاتح يعنى شيئا. أن أصابعها ستفك البوكل وتدعك فى شفتيها قلم الروج. وأن فضاء للأدوات الأخرى سوف يحيط بكل العالم» (ص١٢).

وكأنما هذا التزاوج ـ التمازج بين الشعرى واللاشعرى حسب المفهوم القديم يقتضى تمازجا أو تزاوجا مماثلا بين الفصيح والعامى.

فيما تجيئين

أكشط الريح والعصافير والورد والنجوم

الخ الخ (ص ٣٥).

فكما أن السخرية من المكرور (الريح والعصافير والورود والنجوم شفرات ممسوحة عارية من الدلالة لفرط ابتذالها) تنقذه من كونه مكرورا، وفى السياق نفسه فإن «إلخ إلخ» اللاشعرية قد أصبحت فى هذا التشكيل شعرية بالفعل إذ أنها على أقل القليل فتحت آفاق المتخيل غير المحدود وغير المتحدد.

أما الحافة الأخيرة التى أتناولها هنا فلعلها أيضا قد عرفت وخبرت منذ ظهور حركة الستينيات فى القصة أو فى الشعر على السواء، وقبل ذلك فى شعر جماعة أبوللو والرمانسيين ـ وأشباههم ـ وأعنى بها الحافة بين الحسى والمجرد، بين المجسم والمعنوى بين التجريد والتجسيد.

إن إضفاء الصفات الكونكريتية المتعينة المحددة على معنويات ومجردات أصبح الآن تقنية مألوفة ـ بل أوغل فيها بعض «الحداثيين» إيغالا مصنوعا متدبرا يصل أحيانا إلى حد الافتعال والتكلف والقصدية المطبقة، ولكن عبد المنعم رمضان يأخذها فى مشيته، كما يقال، فتقع عفوية وضرورية وملهمة فى أكثر الأحيان، لا تحس معها بنفرة من التصنع ولا بنشاز فى انسيال النغمة وإن كانت كثيفة متعددة المقامات.

وإليك أمثلة ـ منتزعة مرة أخرى من سياقها ولكن بقصد التمثيل والإيضاح:

واملأ جوفى بسيول نائتة (ص ١٠).

وبيتنا الآن عشر بلاطات

وشىء غامض (ص ٣٤)

فقذفتها

بكل حجارة الحنين التى أملك (ص٣٦)

انه سروال الزمن

ذلك الذى ألبسه (ص ٣٧).

التمر وعصيدة الحلم (ص١١٣) .

ويأتيهن الشوق من الطلع المنضود (ص١٢٩)

وللكلمات فضاء فيه عصافير ويمام وثريات لاتتحد (ص١٣٠)

تضمرني بسقوف من الحلم والكعك والشيكولاته (ص١٣٥) .

والأمثلة بعد ذلك كثر، لا تكاد تتحد.

كلمة موجزة عن لغة هذا الشعر ـ وللمرة الألف أسأل هل ثم فصل ممكن بين اللغة والرؤية؟ وللمرة الألف أجيب: لا. لا يمكن!

عبد المنعم رمضان ـ شأنه شأن معظم الشعراء السبعينيين ـ يعرف ويحس لغته وتراثه، وهى ليست معرفة معجمية فقط، بل هى معرفة التفاعل والتورط.

وفى هذا الكتاب أصداء من لغة القرآن الكريم، انظر مثلا صفحات ١٢٩ و١٣٠:

واتخذى من كلمات الله غطاء مثل البحر إذا ما نفد البحر فليست تنفد فاتخذت.

يأتيهن النبق من السدر المخضود.. أفرد جسمى فوق فراش من عهن منفوش.

وفيه أيضا أصداء قوية من «نشيد الإنشاد» (من لم يفلت من أسر أو من غواية نشيد الإنشاد؟) «امرأة جميلة تجمع حول أصابعها الفهم وسوء الفهم» (ص١١٢) فهى أكثر، إذن، وأقوى، من «جيش بألوية». «كان اسم ثدييك ارتعاشة اليمام» (ص١١٠) هنا ائتلاف مع النشيد ولكنه اختلاف معه أساسا، بخلاف استلهامات أو استنساخات شعراء آخرين، حالهم مشهور.

وفى قصيدة «ثلاثية العاشق» أجواء من شعر قدامى المصريين ومن شعر «نشيد الإنشاد» (المستلهم بدوره من ذلك الشعر القديم) . وهى أجواء إذا كان الشاعر قد تنفس هواءها المنعش فإنه، فيها، قد صنع شعره الخاص.

وهناك كذلك ظلال بعيدة ولكن ماثلة للغة النفرى والصوفيين العرب العظام

أوقف على الماء

أوقف عليها دهشة الحناء

أوقف عليها الكحل

وافتح لها الفضاء

لكى يصير غيمة

تمطر

حيث أنتظر (ص١٠٨)

على أن أهم ما يميز لغة عبد المنعم رمضان ـ وفى الآن نفسه وبلا انفصال يميز رؤيته وطاقته الفكرية والشعورية ـ هو ما قد أعنيه بتتابع الحركة الدرامية والسردية فى الشعر. والكتاب يفيض بذلك بل يمتاز به، ليس فى قصائد النثر المطولة فحسب وهى ساحة السرد الدرامى المفضلة ـ بل فى تضاعيف الشعر كله. ومن هنا تأتى مفصلات السردية اللغوية: حروف الشرط والتتابع والوقف والفصل وحيل الحكايات والتشويق وانفتاح النص على احتمالات متعددة، وغيرها من خصائص السرد، فعبدالمنعم رمضان فضلا عن إنه شاعر ممتاز حكاء ممتاز. ولذلك فإن نثريات عبدالمنعم رمضان أوقع شاعرية من بعض قصائده الموزونه، إيقاعها الحر يكسبها موسيقية أكثر تنوعا وغنى من موسيقية الأوزان وإن كان الشاعر يجهد ـ أو يلهم ـ فى أن يكسر رتابة الوزن الأليف بتقنيات التقطيع والتوزيع.

ثم إن لغة عبد المنعم رمضان على مافيها من سمات الشعر السبعينى قد تخطت أو تعدت نوعا من النقاء المعملى فى شعر السبعينيات إلى التواشج مع مغامرات التسعينيين اللغوية بما فى ذلك من إدماج لا تورع فيه ـ على الإطلاق ـ للمفردات العامية ومفردات البذاءة التى نفضت عنها تحريمية البذاءة. ومثل تلك المفردات عامية ومعربة ومحرمة تكاد يضيق بها الحصر ـ وإن كانت مضفورة فى الغالب الأعم ضفرا محكما بنسيج العمل كله، فصحاه ومستولداته سواء. وأسوق هنا سلسلة من خرز هذه المفردات ـ أو دررها ـ مسلوتة من سمطها، طبعا، ولكن لمجرد الاستشهاد: كرمشة، الكيلوت والكمبليزون والسوتيان (مفردات الفيتشية)، والأورجازم، الأسانسيرات، جزمته اللامعة، الشيزلونج، الفيونكات وهج

الوابور، السيمافور، أتخ، الاسكتشات، الدرابزين، الجراماقون، وهكذا وهكذا، «لأن مفازة كبرى هي المعجم» (ص١٣٩). ولأن هناك همًا باللغة ـ كما هو بديهي وضروري في كل فن قولي (نحن نميل أن ننسى ذلك أحيانًا):

كانت كل طيور اللغة

تنام على أعضاء الناس (ص٢٧).

«هناك قلائل لم أسترح إليها، منها مثلا: «أناشيد خرافية» فلا دلالة حقًا للوصف «خرافية»، هي كلمة شائعة ممسوحة، تشبه «هايلة»، وعادي»، و«ماشي» إلى آخره.

في هذا الكتاب قصائد هي فرائد، منها «الاسكندرية» (ص٨٦) التي أجدها تجمع بين كل ما أراه قيما كبيرة عند الشاعر، ذكاء الرصد وسريان عاطفة مضمرة، دراما السرد الشعري ووضوح موقف فكري معين، وموسيقية غير مقحمة.

ومنها «أنت الوشم الباقي» التي تلخص وتقطر موقف الشاعر أو رؤيته أو حسه بإزاء مشكلة تمضه وتعنيه: مشكلة المرأة والرجل والشبقية وميتافيزيقا الجسد.

ومنها «بورتريه لأدونيس» هي على الأرجح ترنيمة للأب أدونيس.

سوف أخلص من ذلك إلى محاولة أستشف فيها بعض سمات هذا الكتاب، وألتمس تأويلا لبعض شفراته.

الخصيصة الأولى لهذا الكتاب أنه نص واحد أو يسعى لأن يكون موحدا، وليس مجرد لم شتات من أشعار. ومن أول الكتاب إلى آخره ثم تيمات (أو محاور) رئيسية تخامر النص كله وتسري فيه، كما سوف نرى بعد قليل.

والسمة الثانية الواضحة أن هذا النص قد نزع حرمة الطابو عن المحاشم والمحارم والفيتشيات وأفعال الجنس، وهذه أيضا تسري في النص كله مما يكاد يعيي الحصر:

يصلح ان يلتصق بأعشاب الإبطين، وأعشاب صالحة اخرى، دم لا يتنزل من اعماق الفرج (ص٧) كيف يكون لعابك غير لعاب العضو (ص١٠) فهو ايضا مثل صديقة جنرالات الحرب الأولى والثانية وجنرالات حروب أخرى التي تكشف عن ثدييها وذراعيها ووركيها وبقية ما يتفطن منها (ص ص ١٢ و١٣).

أو:

لما حن كثيرا

ألقى عنه غطاء الحلم

ولوسع ما بين الشدقين

وبلل كل حوائطه

بعصير ينزف من آنية الروح

لكي يبتلع بإحليل

إحليل

إحـ (ص ٢٥).

أو:

السائل المنوي الأصابع الإبط اللسان القضيب

الرعايا الأسرى الرعايا

هاهاها

هئ هئ هئ

تقريبا نحن عبد المنعم ومضلل الأب والابن والروح القدس (ص٥٩)

مما يذكرني بثورة الغاضبين والساخطين في أربعينيات القرن العشرين، أو بقصيدة عواء Howel الشهيرة لـ «آلين جينسبرج» التي حظرتها سلطات سان فرانسيسكو بحجة أنها «فاحشة وبذيئة» لكن قاضيا مستنيرا ـ هو **كلايتون هورن** ـ قضى بأن: «أيمكن أن توجد أية حرية للتعبير أو للصحافة إذا كان كل امرىء مجبرا على أن يلجأ إلى الكلمات المخففة الباهتة التي لا طعم لها؟ innocuous vapid euphemisms. إن الكاتب ينبغي أن يكون حقيقيا في تناول موضوعه، وأن يتاح له أن يعبر عن أفكاره وآرائه بكلماته هو».

كان ذلك منذ أكثر من نصف قرن..

ثم سمة ثالثة ـ وهى سمة غالبة فى معظم الشعر المصرى الحداثى ـ هى ما أسميته بـ «السيريالية الجديدة» وأعنى على الأخص ذلك الجانب الذى يرى قصوراً أو قلاعاً فى السحاب، كما قال رامبو من زمان. وهى ليست سيريالية ساكنة أو مستنسخة، يعنى ليست فقط صوراً تشكيلية ستاتيكية (إن صح الوصف فمن اللوحات ما هو غير استاتيكى بالمرة) ولكنها ديناميية ومتخلقة من «فوق الواقع» المصرى بنكهته الخاصة: «ويشهد رهطاً من أعضاء الخلق جميعا، تخرج من ساقيه ومن.

كفيه.. والبهو يجيش بأجساد تتشكل من أعضاء الخلق جميعا، تخرج من ساقيه ومن كفيه.. والبهو يجيش بأجساد تتشكل من أعضاء الخلق (ص٦) أو كان القمر تلك الزينة الإضافية قد هرب بعد ما تكسر زجاجه الخلفي (ص٦٥) أو:

يكنز أحزانه فى كيس التبغ

ويمشى على آخر قدمين لديه

ويمد ذراعين استعارهما

من بائع أعضاء يقيم فى حانة (ص ٤١).

وقد تجنح بعض هذه الصور إلى ما أستشف فيه غرائبية لعلها مصنوعةً صنعا، من نحو «أعطس فى كمى كالحيوان البرى» (ص٤٥) وإن كان ذلك نزرا يسيرا.

من خصائص هذا الشعر أن الشاعر قد خط فيه (ومعه وبه) رسوما كأنما الشعر لا يكتمل حقا إلا بها، فى الرسم الأول تخطيط لما يشبه ظهرأمكينا يوحى برسوم المصريين القدامى، أو رسم الهنود، ظهر من الخلف كأنه حصن، وذراعان كأنهما عمودان، على ردفين رقيقين ناحلين لايكادان يقومان بعبء الجسم الحصين، ورسم آخر ـ كأنه من رسوم أطفال ناضجين وواعين جدا ـ خمس عشرة مرة لقامة أنثوية مجردة تماما إلا من كرتى النهدين. ينبوعى الحياة والخصوبة. لماذا هذه الرسوم التى لا تكاد تزيد عن خطوط عارية مجردة فى غاية من الاقتصاد والخلوص من كل حشو؟ أفى ذلك نوع من التراسل مع صحو لغة الشعر وخلوها تماما من أى فضول ومن أية ثرثرة؟ أم ذلك لأن الشعر الحداثى ـ كالرسم ـ إنما يرى، ولا يسمع، لأن وقعه وإيقاعه كلاهما بصرى وعقلى، فضلا عن أنه حسى، وليس خطابيا ولامحفليا ولا مجلجل الترنان؟

قال لى الشاعر إن الرسوم هى خمسة عشر تنويعاً لكلمة «مها» مخطوطة ومرسومة معا.

وأخيرا فإن من سمات هذا النص مقدرته على احتمال الإمكانات التبادلية، أى تخليه عن تقريرية جازمة نهائية أو قطعية حاسمة، مما يجعله نصا مفتوحا على احتمالات أو توافقات أو تبادلات عدة، أى نصا نفض يديه عن الرؤية النبوية وعن البوح السنتمنتالى كليهما، نصا قائما على الشك لا على اليقين، وعلى السؤال لا الإجابة، وهى خصيصة تنتمى إليها سائر الأشعار والنصوص الحداثية بطبيعة الحال، لكنها هنا تسهم فى إثراء الحركة الدرامية السردية التى أسلفت الإشارة إليها.

انظر فى ذلك، مثلا: «ولكى تؤمنا الطيور، أو تؤمها، أو ربما معا نصطف دونما شوقٍ إلى منزلة، ودون مهنةٍ، سوى أن نستريب فى أرواحنا» (ص ١٣٧).

أحاول بسرعة أن أشير إلى احتمال تأويلٍ معين لشفرات مثل «الإبط» وهى «المفردة ـ المعنى» التى تتردد كثيرا فى كتاب **عبدالمنعم رمضان**، هى والعانة والرحم إلى آخر ذلك، بل هى موجودة فى كتابه الأول «الحلم ظل الوقت الحلم ظل المسافة» (مطبوعات أصوات القاهرة بدون تاريخ) أى منذ السبعينيات.

ففى الديوان الأول:

واجز غرفة الأرحام

للأشجار

والجوعى

وأبناء السبيل (ص ٦٥).

أو:

الفخذان فى الهلال الأسر

ينشدان التجوال (ص ٧٩).

أما فى هذا الديوان فسوف تجد على الترتيب:

ريح تحت الإبط (ص ٧).

وأنا رجل

كنت صنعتك من خمسة أضلاع

ثم اساقط عنها العرق

ورائحة الإبطين (ص ٢١).

كان الفرح ينام وحيدًا إن أدركه النوم وحيدًا

أو يتغطى بالأحلام إذا ما حن (ص ٢٥).

والوقت ليس سيالاً يشبه الماء

هو أبخرة حارة تحت الإبط (ص ٤١)

هذا الجسد الغامض...

يبحث عن رائحةٍ تجيش فوق ذراع الماضي

تحت الإبط

وتحت زهور العانة (ص ١١٦).

إنها آلة الحرب.. أحضنها تحت إبطي... (ص ١٣٥).

فلعل هذه المفردات عنده هى خصوصية حميمة مطوية على نفسها، حرارتها خفية غير مجهورٍ بها وانطواؤها على سرها هو ما يشير إليه النص كله دون أن يسفر عنه، مهما قطعت صراحته ـ أو بذاءته بالمعنى التقليدى ـ شوطًا لا بأس به.

الإبط والعانة والرحم إلى آخره هى مواقع الخفاء والحميمية فى هذا الشعر، أى أن لهذا الشعر جانبا سريا لايفصح عن ذاته بل يومىء إليها.

أما «الماء» فهل هو الشفرة الفرويدية فقط: شفرة الولادة والشبقية «قبل الماء» المعنون بها الكتاب، أتعنى أن الشعر مازال جنينا، لم يتخلق فى ازدهار اكتماله بعد؟ أم تعنى قبل الغوص فى شبقية أعتى وأفدح؟

هل تدعم الشواهد التالية هذا المنحى من التأويل:

هل أخون رغبة الجلوس جانبك

الماء.. مرة واحدة.. يصير كالأفراس (ص١٠٩).

وأنا وحدى الذى أمشى على ظلى، أشد الماء من خلجانه.

حتى إذا أقبل نحوى، لم يكن ماء، ولم يبق على أعضائه غير البلل (ص ١٣٢) .

ويختفى فى قلبها صنبور ماء (ص ١٣٦) .

أم أن للماء تأويلاً آخر هو فى ظنى الأقرب والأوثق، الماء هنا هو يم السؤال الكونى، أو بحر الخبرة الميتافيزيقية الملتطمة. هذه لم يلق الشاعر بنفسه فى خضمها، بعد، تماما.

وأخيرا فلعل «الغبار» هو كل ما شاب الوضوح والنقاء ـ ذلك تأويل سهل وقريب ولعله صحيح أيضا. فالغبارلا يأتى إلا عندما تغيم أو تشاب الروح، أو نقاوة الوقت،

أشجار الجنس

بغير طيور تمسح عنها

بعض غبار الوقت (ص ٢٩) .

وكيف لك العشرات من الأسرار تصير غبارا مكشوفا» (ص ١٠).

ربما كان نومى الخفيف غبار اليقظة (ص٣٢).

لم يبق لديه.

سوى أن ينظر عبر غبار الروح (ص١١٥).

ومن ثم فإن دلالة الغبار هامة، أتصورها دلالةً على الشك والاسترابة والمساءلة والغموض، وهى كلها دعائم أساسية لهذا الشعر، فى تقديرى.

أستخلص إذن التيمات الرئيسية فى هذا الكتاب:

أولا ـ الشطح الشبقى والنشوة (التى تكاد تكون صوفية من فرط حدتها) بالحسية والعضوية. هذا نص مسكون بالانجذاب إلى الأنوثة من أوله إلى آخره، حرفيا.

ذكرٌ خائفٍ يوسى،

ان كونى من شنت

كيف اظنك قادمةً من تيهٍ

كيف اسمى هياتك البرية

انت امراة (ص ٢٠).

فهذه هى الأنوثة فى المطلق، أو هى مطلق المرأة فى كل تجلٍ من تجلياتٍ لا نهاية لها.

وستعرف بالتاكيد، ان المرأة هى الكائن الأمثل لشمول طرفي الجنس البشري وانها تحتوى الرجل، مرة في بطنها، ومرة فى فرجها، ومرات فى الخيال. (ص ٢٨).

فما دلالة هذه المعرفة ـ المؤكدة ـ هل هى نفى للذكورة، وعودة إلى سيادة الأمومية (الماترياركية) الكاملة؟ إنه يستطرد هنا، إذ يسأل عن المرأة:

وتصبح حينئذ مرآة

لونكسرها

نسقط فوق شظاياها

ونصير شظايا (ص ٢٩).

وكأنما لا اكتمال للرجل ولا يمكن أن يمكن أن ينجو من التشظى ـ والدمار ـ إلا باكتمال المرأة. بل ان المرأة ليست فقط هى شمول الكون كاملاً بل هى أشمل وأكبر:

ثم تبوح بسر:

ان العالم أضيق من أعضائى.

ولكننا فى غمار هذا الشطح الشبقى الذى يكاد أن يكون كونيا، لا ننسى أن:

صحو الدم هو صحو الحيوانات (ص ١١).

النساء الخبيثات

يعرفن انى اقبل شعرك كى يتفكك

انى أقبل جسمك كيف يتفكك

انى ساجمع هذى الشظايا

انى ساجمع هذى الشظايا

والحمها

بسوائل نازلةٍ من ثقوبي

تلك التى تتوزع فى الفم

ترسب فى منتهى البطن تخرج عند التقاء الفريمين (ص٧٠و ٧١).

فأقدام المرأة لم تخلق للمشى... وإنما لرفع السماء كأعمدة» (وهى هنا صورة معكوسة للإلهة القديمة نوت ـ إلهة السماء التى يرفعها جب إله الأرض وشو إله الأجواء).

وعنق المرأة جسر موشىً بالعرق والخمول، نعبره، ونترك فوقه قلوبنا حتى نستطيع قتال الفراشات ضد الاستماتة. والدخول الى قيعان مسكنها المظلم، وصوت المرأة هو المصباح الوحيد، الغامض والمبحوح الذى يدل على الطريق عبر هذا الظلام. أما الثديان فأحبولتان تعلق فى طرفيهما الكون كله واذا تهدلا أصبح الكون خرقة (ص ١٠١).

ولعل ذلك هو سر التخطيطات الخمسة عشرة للمرأة ذات الثديين التى يرسمها الشاعر بالخط والرسم لا بالكلمات، «مها» المخطوطة خمس عشرة مرة.

ثانيا ـ مغازلة الميتافيزيقا من غير اختراق فيافيها اختراقاً حقيقيا.

وهو ما تبدى لنا بوضوح فيما أسلفت من القول وما أوردت من استشهادات، ويكفى هنا أن أورد نص قصيدة «زعم» كاملة:

من قال الله انى من ضلفة نافذتى

من قال الله أطل على

واعطى جسمى الاسترخاء

واعطى الناس القصص

الفائضة

ووهج الأحلام

وأوشك أن يعطيهم شيئا آخر

غير المن

وغير السلوى.

من قال بأن الله تفضل بالبركات

على الناس

وبالفيض على قلبي

فانشق الي نصفين

وصارت ناريمان الثمرة (ص ١١٩).

فهو هنا يناوش الأسئلة الميتافيزيقية، دون أن يتدخل إلى أغوارها حقا، بل هو هنا يتساءل ـ فقط ـ ويكتفى من فيض الله بثمرة ناريمان، فى الوقت الذى رأينا فيه أن الكون كله أصغر من المرأة، وأن المرأة هى المطلق الحق.

ثالثا ـ تمجيد الخبرة الفردية، وإسقاط التجريد الجمعى:

فكيف تكون نساء

جمع امرأة تعشق (ص٢٣).

أو:

الواحدة تتبع مسافة ظن يسبح فيها الواحد

كيف إذن تجترى،

على ما يجعل كل امرأة

ليست تشبه كل امرأة (ص ٢٥).

رابعا ـ إدانة القمع السلطوى والبوليسى. ويكفى فى ذلك أن نقرأ قصائد «متولى الحسبة» و «كبير الياوران» و «الوالدة الباشا». هذا نص مسكون أيضا بالانجذاب إلى مساءلة ـ بل مناقضة ـ الأوضاع المكرسة سواء كانت أوضاعا مجتمعية، أو أوضاعاً تندرج فى نظام للقيم.

... *جنديان يسألانه: وهل رأيت امرأة وردية، تنام تحت أى رجل، وتنشر الزهرى والعطلة والنسيان، تنشر النوم على هاوية. أصابت العمدة والمأمور والمناوبين* (ص٩).

... *والشرطى الحائز على القبعة والسوط، لا ينظر حتى فوق جفنيه، ينظر الي الأرض لأنه يعمل علي إخضاعها. كذا الشاعر الحائز على نفسه، ينظر الى الأرض فهو يعمل فى تحريرها من الخضوع*... (ص ٤٥).

خامسا ـ فى النص كذلك إدانة للبداوة، واقتحام الأعراب لحياتنا الحضرية.

... *والعرب قبائل متفرقة تنهب النخل فى اتجاه السما،* (ص ٤٥).

أو:

... *فيصير البدو جماعة تحصد الروح* (ص ٤٦).

أو:

حبيبتى كلها

التى أجبرتنى أن أنزف دمعة

فوق عين الأعراب (ص ٥٨).

وفى الاسكندرية:

حين أتاها البدو طالبيها

توجمت

واصبحت مدينة متسخة» (ص ٩٧).

سادسا ـ فى النص مناوشة متصلة الأوصال للرموز الثقافية العالية (على غرار مغازلة الميتافيزيقا) وهى رموز تظهر من الصفحة الأولى تقريبا (الصفحة الثانية تحديد!) من **ماركس** إلى **نيتشه** إلى

داروين وتروتسكي وفرويد وجيمس جويس (مروراً **بأحمد طه**) وتأتي في «نشيد السلالة» تترى دون هوادة، وتطل علينا من طوايا الشعر طول الوقت.

سابعا ـ ولعل الولع بالحياة ـ في حركة متراوحة مع مساءلة العدم ـ من سمات الرؤية ـ أو المواقف ـ الشعرية والفكرية الأساسية في النص.

أما تقنية الشاعر وعقيدته في الكتابة فهو الذي يفصح لنا عنها، أو لعله يسر إلينا بها:

انه يعمل فى مجال الأصوات، يضع الحروف لتستوى على السندان، واذا برز ذيل الحرف لم يقصه، ربما أماله أو رفعه حسبما شاء أن يرى.. قد يهتز اذا لمعت الية أو حبة عرق، يذكر أسلافه الذين حاولوا وبركلهم لأنهم جبناء...

وعنده الحروف الفاتحة، والحروف الفاسقة.. يمطها، ربما تصبح ذات فخذين، وان لم تطاوعه اضطجع على جنبه الأيمن ربما يستطيع أن يمط قلبه ويدع الحروف تترجرج فيه (ص ٦٥).

ومن مفتتح للنص يومىء إلى عقيدة الخيام ـ مصاغة برؤية رمضان:

.. واحمل ساترتى ونقودى، ومعى دورق خمر يكفى أن اهتز، معى أوقية لحم ورغيفان وموسة واحدة (ص٥).

إلى موقف الميلاد والموت خلسة:

بعدما نظفوها

وغسلوها

وأنزلوها

وردموا فوقها

احسست أنها تخالسهم

وتدخل بطنى

هى التى ذات مرة بعيدة

خالستهم

وأدخلتنى بطنها (ص ٥٦).

وأخيرا فلعل «السماء الواطئة» ـ وهو العنوان الفرعي للنص ـ له دلالة ليست ثانوية، إن السماء (أي الميتافيزيقا) واطئة، أذلك لأنها قريبة تضغط عليه بثقل مطلوبٍ ومحبوب؟ أم لأنها أصبحت منخفضة ـ غير سامية ـ أي أرضية، يومية، قريبة من التراب؟

وفى السماء نجمة تهبط كى تصير امراة تهزرد فيها (ص ٩).

أم أن كلا التأويلين قائم، في النص كله، لا في العنوان فحسب؟

في تقديري أن **عبدالمنعم رمضان** سوف يصل إلى ذروة أخرى في شعره فقط عندما يعرف كيف يرمي بنفسه ـ تحت هذه السماء الواطئة ـ من على الحافة، كيف يخترق درع الميتافيزيقا ويلقي أو يراهن بنفسه في خضمها، كيف يخترق درعها التي لا يريد ـ حتى الآن ـ أن يسدد اليه شعره تسديدا محكما ونافذا حقا، فضلا عما يتسم به، منذ الآن، من قوة وجمال.

ولعله هو الذي حدس ذلك حدسا حقيقيا، في قصيدته الهامة «الغبار، أو اقامة الشاعر فوق الأرض».

هذه هى القنطرة التى نعبرها... الى حدود شئ، غامض.

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

امـــرأة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أيا امرأة مبدعه

تسافر فوق احتدام البحار

ولا تملك الأشرعه

فتحمل زرقتها فى العيون

وتخفى بشريانها الزوبعه

أيا امرأة مبدعه

فى القطار الذى سار من حلبٍ

بين هذى الجبال الكئيبة حتى الشمال

التقيت بها

بسمة فى الفم الشبقى الشفاه
وألفاظها الدافئات
تدفقن نهراً من القبلاتِ
ترفدها الضحكة الممتعه
فيسرى بك الخدر المتمحور عمق العيون
وتعرف سر الجنون
تطيع أحاسيسها الطيّعه
فيحملك الموج
يغرقك الموج
يقتلك الموج
مُنكسرا فوق هذى الصخور
الحريرية... الحديدية... المُفزعه

تمر الجبالُ
تمر الرمالُ... وهذا الجَمالُ
المُفرّد فى العينِ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بين السؤال الجواب

فتدخل من كل باب

ولا تستطيع الخروج

فيترك إحجامنا موضعه

وفى الفجر تصحو

فتلمحها بجوارك

عَزيا تمدد محتدم الابيضاضِ

لذا ذاته أن يرى مصرعه

وفى الركن كأس

تبقّت بها ضحكتان

وقطعة ليلٍ

وشهقة جمرتها المُشْبِعَه

أيا امرأة مبدعه

أنضجتها جبال الأناضول

تموء كما القطط الجائعه

وتفرس فى دمك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الشمسَ قبل الطلوعِ

وسربا من الوردِ

والأغنيات

وعطر النجوم

وبهجتها المترعه

فتسرح فيك الجبالْ

وتسرح بين الجبالِ

وتعلو وتهبط منحدراتٍ

ومنزلقاتٍ.. وأوديةً أو تلالْ

وخلف التلال

عواء انفعال:

جَزَالْ

جزال....

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حسين بيكار

العين تسمع والأذن ترى

فى العشرينيات من هذا القرن، عندما كنت أنا وبعض الزملاء نلهث للحاق بقافلة الحضارة، التحقنا بأول مدرسة للفنون الجميلة، استجابة لقلوبنا المتعطشة إلى قطرة من الغيث المنهمر على العالم المتحضر، الذى كنا نسمع عنه ولا نراه...

وحدث أن منحتنى إدارة المدرسة جائزة تفوق عبارة عن كتاب باللغة الفرنسية عن الفنان الفرنسى الكبير «أنجر» وفرحت بهذا الكتاب القيم فرحة تفوق كل وصف، إذ كنت أرى بين صفحاته ماذا تعنيه كلمة لوحة، وماذا تتضمنه هذه التسمية من سحر لا يقاوم.

كان الكتاب مطبوعا باللون الأسود، إذ أن الطباعة الملونة لم تكن معروفة فى ذلك الحين. ومع ذلك سمحت لخيالى أن يتصور هذه اللوحات بألوانها الطبيعية وأنا أعلم علم اليقين بعد ذلك عن الواقع....

وهكذا انفتحت مواهبنا كالزهور البرية، مكتفية ببضع قطرات تقاوم بها جفاف الحرمان.. وكان جيلنا سعيدا بذلك، فقد كنا مثل الأطفال، الحديثى الولادة الذين حرموا من لبن أمهاتهم واكتفوا بما يقدم لهم من ألبان معلبة أو غذاء صناعى يواجهون به الحياة، عملا بالمثل القائل من لم يصب لحماً فليصب مرقاً..

قفزت إلى ذاكرتى تلك، الأيام العجاف وأنا أتصفح المجلد الضخم الذى تفضل مؤلفه الدكتور «ثروت عكاشة» بإهدائه لى كما عودنى دائما. كان هذا المجلد أحد الحلقات المكملة «لسلسلة العين تسمع

والأذن ترى، ولا يمكننى أن أصف عنف «الشهقة» التى داهمتنى وأنا أتصفح هدية العام الجديد.. شهقة انبهار ـ أسلمتنى إلى ما يشبه الذهول. فقد كان الإيقاع الهادئ الذى يصاحب السلسلة وهى تنمو نمواً هادئاً حلقة بعد أخرى، من نوع «الكريشندو» الذى يتدرج فى عنفوانه وهو يقترب من ذروته.. ولكنه فى هذا المؤلف يمثل نقرة هادرة تبدو من هولها كأنها نبرة الختام التى يختم بها المؤلف سمفونيته.

إنها إحدى سمات العالم الكبير «ثروت عكاشة» فارس المفاجآت الذى يعدو بلا توقف، ويهرول دون إبطاء، وراء الكمال الذى يُسدله على جميع إنجازاته التى هى فى رأى الجميع نتاج مؤسسة ضخمة وليست من عمل فرد واحد... فقد قرر الرجل العظيم عندما ترك وراءه وزارة الثقافة أن يكوِّن بمفرده وزارة «الرجل الواحد» بكل ما يتبع ذلك من أعباء ومسئوليات لا حد لها.. وأن يمسك قيثارته بكلتا يديه يعزف عليها منفردا تارة، وتارة أخرى يُمسك بعصا القيادة يدير بها المقاطع اللحنية بين العازفين ببراعة منقطعة النظير.

إن هذا المشروع الموسوعى الذى بدأه المايسترو الكبير فى ظروف نعلم مدى قصورها عن تحقيق مثل هذا الحلم الثقافى العملاق قد يصيب بالإحباط أى مغامر يفكر فى أن يلقى بنفسه فى دوامته، وذلك لبعد واقعنا عن مصادر المعرفة الوثائقية، مكتبية كانت أو متحفية، وخلوّ الساحة من الناشر الفدائى الذى يتحمل مصاعبه، وقلة الإمكانات المادية والتقنية التى تنجز مثل هذا المشروع الضخم فى مستواه الرفيع....

ولكن الإرادة تصنع المعجزات، وصدرت الموسوعة رغم كل ذلك لترصّع المكتبة العربية بأرفع الأوسمة فى فن الكتاب شكلا ومضموناً.

إن معرفتى الوثيقة للمبدع الكبير «ثروت عكاشة» تجعلنى أشفق عليه أحياناً من مغامراته التى يُصر على أن يثرى بها واقعنا الثقافى، وذلك بما تتسم به شخصيته من مثاليات يندر أن تجتمع فى شخص واحد.. من أمانة علمية تبلغ درجة الوسواس، وانضباط عسكرى بالغ الصرامة، وتحليل معملى بالغ الدقة، وإرادة فولاذية تتحدى جميع الصعاب، وحب غامر يجعل الأسلوب الأدبى ضربا من ضروب الغزل...

ففى محاولة منه لصقل اللغة والارتقاء بالكلمة العربية إلى أعلى مدارجها نراه يبتدع أو يستخدم بعض المصطلحات غير المتداولة، فيستعمل كلمة «محرف» بدلا من كلمة «مشغل».. وكلمة «طبيعة قمراء» بدلا من «طبيعة مقمرة»، وكلمة «خطوط متأوِّدة» بدلا من «خطوط متثنّية»، وكلمة «مرقاش» بدلا من كلمة «فرشاة» ...

كما أنه يستعير اللغة القرآنية فى وصف المواقف المأسوية ليعبر عن هولها فيقول وهو يصف إحدى لوحات «ميكلانجلو» التى يصور فيها يوم الحساب «يَصلَى ناراً حامية، يُسمع لها شهيق وهى تفور، بلا حميم يشفع له، وليس له طعام إلا من ضريع ومن غسلين»...

إن المؤلف يختار بدقة نجوم صناع الحضارة الذين أضاءوا أسماء الإنسانية بأسمى القيم وأرفع المُثل، مبدلين بالصقل والتهذيب طبيعة الإنسان المتدنّية عن طريق إبداعاتهم ورفعها إلى آفاق الكمال الإنسانى درجات.. وهكذا تتجاور صفحات الكتاب لتؤلف فى مجموعها سماء ممتدة تتألق فى رحابها هذه الأسماء الخالدة:

مزاتشيو .. فرا أنجيليكو .. أو تشللو .. فيليبوليبى .. جونزولى .. جرلاندايو .. ليوناردو.. بوتتشللى.. ميكلانجلو.. بييرودللافرانشسكا.. ورافاييللو.. وغيرهم...

ويؤكد المؤلف جانبا هاما من شمولية المعرفة لدى فنانى تلك المرحلة التى كانت عصر نهضة شاملة فى جميع روافد الحياة، فيبين لنا أن فنانى ذلك الزمان لم يكونوا دعاة جمال مظهرى فحسب، وإنما كان لهم دور بارز فى العلوم والرياضيات والفلسفة، مؤكدين بذلك أن وحدة المعرفة هى الأسلوب الأمثل للتكامل الإنسانى الذى يُثرى المحصلة المعرفية ويوسّع دائرتها.. ويضرب بذلك مثلا بأحد نجوم عصر النهضة، وهو الفنان الشامل «ليوناردو دافنشى» الذى كان يجمع بين الفن والعلم والدين والفلسفة فى محاولة لدحض فكرة استقلالية العلم التى فجرتها العصور الوسطى.. ولقد امتلأت مذكرات هذا الفنان والمفكر العبقرى بدراسات غاية فى الأهمية فى علم التشريح، والجيولوجيا، وعلم المنظور.. ولعل من أهم دراساته تلك الرسوم التخطيطية التى توّضح وظائف جناح الطائر التى تمكنه من التحليق فى الفضاء.. ولاشك أن هذه الرسوم هى التى مهدت لاختراع الطائرة التى أصبحت وسيلة شائعة للتنقل بين أطراف الأرض فى العصر الحديث.

ويُفرد المؤلف مساحة كبيرة من الكتابة لتحليل لوحة «الموناليزا» التى أصبحت أشهر لوحة شخصية فى التاريخ.. ويكشف عن القيم الفنية والتشكيلية التى انصرف عنها بعض النقاد وعامة الناس، وأوغلوا فى وصف ملامحها الناعمة، وابتسامتها الساحرة، ونظراتها الحالمة، وغير ذلك من هامشيات، ولكن المؤلف يكشف عن مزايا تشكيلية وتقنية أخرى يضيفها إلى المفاهيم الدارجة فيتضاعف استمتاع المتذوق بهذه اللوحة الأسطورية النادرة.

ويبلغ الكتاب ذروته فى الجزء الذى يضم سيرة وأعمال عبقرى العباقرة «ميكلانجلو» الذى لم يجد الزمان بمثله مصورا ولا نحاتا ولا مهندسا ولا شاعرا.. فقد كان يذهب إلى جبال «كارارا» ويشاهد الكتل، الرخامية وهى ترتفع شامخة كأنها تناطح السحاب.. ويغوص فى أعماقها وبعريها مما تراكم فوقها وحولها من طبقات الرخام، فيرى بداخلها تماثيل كاملة تختبئ وراء القشرة، وما عليه إلا أن يعريها من هذه القشور السطحية حتى تخرج إلى الوجود آيات تنضم إلى نظائرها فى منظومته النحتية الفريدة...

لقد أجمع المؤرخون والنقاد على أن هذا الفنان هو الوريث الشرعى لكلاسيكيات الإغريق والرومان، وأنه تفوّق عليهم بتلك الحيوية الحركية والشموخ البطولى اللذين كان يبثهما فى تماثيله، وكان يدرك ذلك بفطرته، حتى أنه عندما وضع اللمسات الأخيرة فى تمثال «موسى» القابع فى كنيسة القديس بطرس فى «فينكولى» قال له بلهجة واثقة آمرة «لماذا لا تنهض وتتحرك يا موسى»؟؟ كان الإنسان لدى «ميكلانجلو» تحفة الخالق الذى نفخ فيه من روحه، لهذا جعله محور إبداعاته وبؤرة الصدارة التى تنبثق منها تماثيله ولوحاته بلا استثناء، وكان من فرط ولعه بالإنسان العارى يبالغ فى التغنى بمفاتن جسده، ويفرط فى إظهار قوته البدنية عن طريق عضلاته الناتئة فيبدو كأنه أحد أبطال الإغريق، أو إله من آلهة الأولمب.. وأحيانا تنعكس مظاهر القوة البدنية على نسائه العاريات أيضا فيبدون كأنهن أنصاف رجال... ولم يكن الاسترجال يزعجه لأن مثاليته ترفض الضعف والرخاوة حتى فى المرأة أرق المخلوقات جميعا.!!!

استطاع «ميكلانجلو» أن يتربع فوق عرش الفن كأحسن نحات ومصور فى جميع العصور، تشهد بذلك المساحات العملاقة التى تزين سقف وحوائط مُصلّى «سيستينا» فقد كان يتحدى بها نفسه وأقرانه، ويسابق الزمن، ويعمل المستحيل لإنجاز هذا المشروع الغير مسبوق، مستلقيا على ظهره ليل نهار... تتساقط الأصباغ على وجهه وعينيه حتى تكاد تفقده بصره، دون أن يثنيه ذلك عن إتمام هذا المشروع التاريخى الفريد الذى استغرق أربع سنوات من عمره تساوى أربعة قرون من عمر الزمن..

ولا يتجاهل «ميكلانجلو» النظريات الفلسفية اليونانية التى كانت سائدة فى زمانه، فيستعير النظرية الهندسية الأفلاطونية، التى تقول أن الدائرة والمربع والمثلث هى الركائز الكونية الأساسية التى تحمل فوق أضلاعها هذا الكون البديع... وكان يطبّق هذه النظرية على تكويناته التى تغطى سقف المصلّى فى تناسق وتناغم رائع، فيبدو هذا النسق الهندسى فى أروع وأحلى صوره التى تصيب من يراه بالنشوة والراحة.

ولكى يبرز المؤلف جمال وروعة هذه اللوحات فقد أفرد لها صفحات بانورامية ملونة، عبارة عن مطويات تقترب من المتر طولا لكى تمكن عين الرائى من أن تضم هذه المنظومة كاملة فى مواقعها من السقف الهائل... وهذا سبق لم يحدث فى أى مطبوع فنى عربى قبل ذلك.. ثم يفرد صفحات أخرى كاملة يركز فيها على تفاصيل اللوحات التى تؤكد أنه ليس فى الإمكان أبدع مما حققه هذا الفنان عندما يترجم الخيال الذهنى إلى واقع مرئى يفوق ما يشاهد فى الطبيعة جمالا وجلالا حتى يمكن القول بأن هذا الإنجاز عملٌ ملْهم من وحى السماء، وليس عملاً من صنع البشر..

هذا ويشير المؤلف إلى أعظم وأخطر حدث تكنولوجى فى أواخر هذا القرن، وهو قرار المسئولين الإيطاليين أن يتولى كبار المتخصصين ترميم هذا العمل الملحمى الكبير.. ورغم حساسية هذا العمل الخطير فقد أعادت الخبرة إلى هذه الرائعة بهاءها ورونقها. وقد استغرق هذا العمل سنوات طويلة تجدد شباب السقف والجدران، وزالت عنها تجاعيد السنين وبصمات الزمن.!!!

ما فرطنا فى الكتاب من شىء

هكذا يصف الحق سبحانه وتعالى قرآنه الكريم باعتباره كتابًا جامعًا شاملاً يجمع بين دفتيه أسرار الكون ماضيه وحاضره ومستقبله...

ولا نجد فى استعارة هذا الجزء من الآية الكريمة أى حرج عند وصف مآثر هذا الكتاب الموسوعى الذى نتحدث عنه، والذى صاغه مؤلفه بعرقه ودمه بحكمة بالغة دون إفراط ولا تفريط.

إنه رحلة مثيرة وممتعة فى بحور المعرفة، ترسو فيها العين والعقل فى جزر تتجاور كأنها جنان وارفة فيها مالا رأت عين ولا سمعت أذن، حيث يتناسج المظهر والجوهر لتحقيق هذا العمل الشمولى الذى يغذى العقل والنفس معا..

ولعل أهم ما يميز هذا المؤلف كمرجع تاريخى وفنى بالدرجة الأولى هو الاهتمام بإخراج اللوحات الداخلية التى تبدو من شدة دقتها كأنها جولات داخل أماكن حقيقية وليست جولات وهمية بين ضفتى كتاب مطبوع.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هناك ملحوظة هامة يجب أن نختم بها هذه النبذة، وهى أنه لولا تضافر بعض المثقفين القادرين فى الشرق العربى، ولولا تكاتف بعض البنوك والمؤسسات التى تؤمن أن الرخاء المادى لا ينفصل عن الرخاء الثقافى، لما برزت هذه التحفة التى تمثل وساماً على صدورهم جميعاً...

حقيقة أخرى أقولها بصدق، وهى أن الوعى المعرفى المتكامل، هو الوحيد الذى يجعل العين تسمع، ويجعل الأذن ترى متجاوزين بذلك وظائفهما الخلقية... وهذا هو ما يستطيع أن يحقق أمثال هذا الإنجاز العظيم، وهذه دعوة لمن يرى ويسمع..

برونليسكى: فداء إسحاق (إبراهيم يقدم ابنه اسحاق ذبيحة) المتحف القومى. بفلورنسا:

محمد عبد السلام العمرى

أرواح القتلى

تشرق الشمس فيشهر سيفه، يتنصت إلى التنفس الخامد للدجاج الهاجع ويخوض فى جداول الروث والبول المتخمر، يعمل تقتيلا فى كل من يصادفه فى حديقة فيللته من حيوانات وطيور مستأنسة ، بدا أن وهج الصحراء يتمدد فى عروقه والآبار الجافة تتشقق فى أخاديد قلبه، أضحى جسده كإناء ملىء بالدم.ينهض من حين إلى حين ليتفقد رءوس الدجاج المعروضة على الحبال ثم يعود فيستلقى فى حديقته متثائباً، متمطيا، ثقيلا، أعمش العينين، طيب المزاج، أشبه بكلب مشعر، هرم من كلاب الرعاة.

يتميز السياف ببناء جسدى قوى، ووقار وشارب كثيف أسود يتآلف فى هارمونية مع لون سواد بشرته، وقد أضفت عليه هذه الوظيفة فى أوقات تشبعه برؤية الدماء طابع الهدوء مع الناس جميعا، وأبنائه الذين بلا عدد خصيصا، حيث كان حريصاً على صداقتهم، ولم يضبط نفسه متلبساً بضرب أحدهم يوماً ما، يبدو مبتسما على الدوام، ابتسامة الناس الذين صفت أمزجتهم، وامتلأت معداتهم بطيب الطعام.

كان تاريخ خدماته الجليلة التى قدمها للمسئولين جواز مروره إلى حياة رغدة مطمئن وغير قلق على مستقبل أيامه وعلى أولاده، يجد فى عمله كقصاص لذة وزهداً، ومهما يكن من أمر فقد كان خبيرا، سريعا إلى أقصى حدود الخبرة والسرعة،إلا أنه على مدى الأيام تعرض لحالات قلق شديد خاصة فى الأيام التى لا يرى فيها الدماء، فاستعان بمزارع طيوره الخاصة فى حديقة فيللته وحيواناته.

وكان يبدو احيانا خائفاً ووجلا، غير مستقر، ولم تنتبه هذه الحالة قبل ذلك، فهو على مدى عمر وظيفته المديد كان واثقا وقوياً، لذا لازمه ضابطان شاهران مسدسيهما أثناء تنفيذ مهمته، يخاف أن يصيب المحكوم عليه بجروح أثناء التنفيذ لا يريد تعذيبه، وهم يتوقعون هياجه كسابق زملائه.

فى صباح يوم القتل يطالب عائلته بالدعاء له، والتوفيق فى مهمته، أكد عليهم ذلك مراراً خاصة فى المهمات التى يقوم فيها بإعدام أحد أصدقائه أو أحد أقاربه، وعندما يطالبونه بالشفقة والرحمة كان يقول هذه المسائل تركتها للقاضى.

فى صباح يوم قص رقبة على ابن التاسعة عشرة عاودته المخاوف القديمة نفسها ، وعادت تستيقظ بداخله، حاول عبثا أن يحرر عقله منها، لكن كان قلبه مليئاً بالاشباح، رغم أنه يحاول التحرر بإراقة مزيد من دماء القتلى والدجاج، تجتاحه أحلامه العدمية والمؤذية فيكبح جماح عنفها، ويقمعها ويهجع، يكثر من صلاته لدرء الرزايا، والانهيارات وقتل الخوف وأنواع المصائب الأخرى، يجلس بعد أن حاول النوم بلا جدوى، يحس بالحرارة والشهوة تسريان فى عروقه، بدا له البيت كله يهتز ويرتعش، آيل للسقوط بطوابقه المختلفة على أولاده ونسائه، وعلى غناء الأسطورى الذى يجيئه كهدايا على خدماته، منزل ملىء بالأوهام الضبابية ومن أحزان توارت خلف جدران متآكلة، فى بيت لم تعد له أبواب أو نوافذ، وإنما تحولت كل الفتحات فيه إلى فجوات مستباحة، تتسلل منه الروائح الدافئة عبر شقوقه، ولقد قام بمحاولات عديدة لتغيير لون دهانه الخارجى، وترميم بعض شقوقه إلى أن يتم الانتهاء من تنفيذ فيللته الجديدة.

يتذكر بيت أسرته كمزيج من الأحواش المتداخلة من مدرسة ومنزل، وكل هؤلاء الناس الذين يصرخ بعضهم دائما، وكميات من الغسيل المعلقة على الحبال، أو المنشورة فوق الحجارة البيضاء، والرائحة الحمضية لهذه الحجارة، تتداخل مع رائحة المرحاض، وركن التبول المعزول، وأكوام من الأطباق الخزفية والنحاسية فوق ترابيزة الغسيل فى منتصف الحوش، والأطفال يجرون هنا وهناك، وعمليات طهو الطعام التى لا تنتهى وروائح السمن النباتى ذات الرائحة التى تعافها النفس.

كان السياف يتردد بكثرة على مكتب عمرو الشرنوبى، آنس فى المعمارى صديقًا يستطيع أن يبوح له بأخبار لم يكن فى السابق يقدر على البوح بأقل منها أهمية، حيث لا يستطيع المعمارى ولا يقدر على التحدث بها، فالسياف يستطيع إيذاء الجميع، خاصة الأجانب منهم، يستطيع ترحيلهم فى أى وقت.

أسر له ذات ليلة وهو يتابع تطور تصميم فيللته أنه يحتفظ بأربع نساء دائما كزوجات له، ولم يكن هذا سراً وأن الزوجة التى يطلقها لا يقدر أحد على التقدم للزواج منها، وأن الزوجات الثلاث الأخريات هن دائما اللاتى يخترن له الزوجة الرابعة.

يخفن منه ويرهبن جانبه، وكلما مرت الأوقات ازداد ثقلا على أنفسهن، يخشين عنفه، ووصفه بالقاتل، وكلما بلغ أحد الأولاد سن المعرفة وأحاط علما بوظيفة أبيه لم يخجل من إحساسه وأظهر له بأنه قاتل، يعرفون أن نبت أجسادهم وتكوينها نتيجة مباشرة لمكافأته التى يتلقاها من عمله.

وفى الآونة الاخرة لاحظوا ازدياد شرهه للقتل والاكل، وكان يأتى من الأفعال ما يطيل عمر الدم إلى ماشاء الله وبدا أنه لن يتوقف عن القتل حتى يقتل نفسه، حكت الزوجات لبعضهن فى أمسيات صيفهن الساخن أعلى سطح المنزل على ضوء القمر عن عدم قدرته كسابق عهده، لم يخجلن، لكن آخر زوجاته خاب ظنها، كانت صغيرة تأمل فيه ما سمعت، وتعشمت الكثير، تكلمت بصوت عال بعد أن فشلت محاولاته المتعددة معها، رغم الحبوب المنشطة التى يتناولها، ذات ليلة قالت: ابتعد عنى ستقتلنى بوزنك الذى بلا فائدة، دارت على النسوة وأخبرتهن.

لاحظن عليه زيادة عنفه ودمويته وشرهه، برز كرشه كثيراً، أصبح كالكابولى، يستطيع أن يحمل عليه كرتونة من الأرز أو البطاطس التى يحبها، بانت عدوانيته، ظهرت له أبعاد أخرى لم تكن واضحة، وكثرسهره وتناول خمرته.

يخفن على الناس المتواجدين حوله أثناء مزاولة عمله، لم تتردد الزوجة الصغيرة فى الاتصال بجهات الأمن المسئولة وتحذيرها، وكانوا يعرفون.

كان آخر عهد الناس به عندما شاهدوه فى قصر الأفراح، حاملا مخلاة لها خُرجان متوازيان ومتساويان، مملوءان برءوس الدجاج، يتدليان من كتفيه، فقد ذهب إلى فيللته فور قص رقبة على، كان جسده مليئاً بالسيوف والجروح والدماء والبهارات، تحركه آلة من القلق جهنمية، تقبض عقله، وتخلخل أعصابه، ونسيج جسده وتقوضه، واجتاح حديقة طيوره وحيواناته، وملأ مخلاته، تخضبت يداه بالدماء التى ملأت ملابسه، وعند محاولته الخروج كان هادئاً، فاقنعوه بتغيير ملابسه، والاستعداد للذهاب لقصر الأفراح مساء هذا اليوم، ومن الدعوة التى تلقاها، فور أن رأوه بهذا الشكل، قبضوا عليه وذهبوا به إلى المنزل.

وفى اليوم التالى أقام صلاة خاصة به، جذب ابنا من أبنائه الصغار، أوثق يديه وقدميه ووضعه فى حديقة منزله، وتهيأ لقتله، فقد هيئ له أن عجزه الجنسى اللاحق قد بدا منذ مدة طويلة، اتصلت النسوة بالأجهزة المختصة، والتى

كانت مشغولة بمصيبة قصر الأفراح، والكارثة التى حلت بالبلاد كلها، تكاتفوا عليه وأعطوه كمية ضخمة من المخدر، وقد وضح فى النهاية أنه قد جن جنونه، وأصبح له عالمه الخاص من الهذيان والهلاوس، وقبل انتهاء مخدرهم بمدة كافية كرروا محاولاتهم ثانية، خوفا من أن يقيم القتل على الجميع،أودعوه مستشفى الأمراض النفسية، حاول مديرها التخلص من عبء وجوده والمسئولية التى ألقيت على كاهله فاجرى اتصالات عدة.

تركوه فى المستشفى معزولا داخل زنزانته الخرسانية المسلحة، بها فتحات صغيرة، كلما استيقظ من نومه ومن خدره أعطوه مزيداً من المخدر، قرروا أن يعالجوه بالنوم أو يتخلصوا منه بالسجن، لأنها الوسيلة الوحيدة، حيث لم تكن لديهم الجرأة على قتله بطريقة أخرى، إضافة إلى أنهم إذا ضمنوا عدم إفاقته، فلن يتكلم أبداً.

ورغم أن مدير المستشفى كانت له سطوة وقدرة على التنفيذ لما له من علاقات قوية ومتشعبة بمسئولين كبار وحكام استمدها من قوة موقعه الضاربة إلا أن هذه هى المرة الأولى التى يطلب فيها مدير المستشفى هذا طلباً، ولا يلبى له.

به مس من مرضاه، عنيد لا يرضخ، نبه الوزير إلى أنه سيصعد الأمر، قال الوزير إنك لا تفتقد الذكاء، إنهم لا يودون أن يخرج هذا السياف من هذه المستشفى، وأن يبقى هكذا نائما إلى الأبد، ثم واصل: أنصحك بعدم تكرار هذا الطلب.

لقدرته على تجميع الأحداث وقراءتها وتحليلها واستخلاص نتائجها، علم مدير المستشفى أنهم يأملون فيه خيراً كثيراً، وذلك بعدم إعطاء السياف فرصة واحدة للنطق بما يعرف، وفى إحدى الليالى التى سافر فيها مدير المستشفى إلى مؤتمر طبى زلزلت المستشفى زلزالا كاد يقوضها إثر يقظة السياف غير المتوقعة، بدا داخل زنزانته كأنه الإله ثور، إله الرعد والبرق، رج الزنزانة رجاً، وأرجف الجميع خيفة بما فيهم المرضى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عندما ضرب برأسه حوائط الزنزانة المسلحة تخلخل أساسها، وعندما عوى فجر كل زجاجات الجولوكوز والأنسولين وزجاجات الأدوية، تطايرت السرنجات الصغيرة فى الهواء، لم يستطع أحد الدخول إليه، جاء الأطباء جميعاً بناء على نداء مركزى عاجل، أقروا الخطة التى وضعوها سراً لمعالجة مثل هذه الحالات.

جاءوا بأنبوبة ضخمة مليئة بغاز ثانى أكسيد الكربون، أدخلوا خرطومها فى إحدى فتحات الزنزانة، فتحوها بقوة، وعندما فرغت محتوياتها لم تؤثر كثيراً، لاحظوا أنه مازال قوياً، وصراخه وعواؤه عاليان، كرروا فتح أنابيب ثانى أكسيد الكربون الواحدة تلو الأخرى إلى أن خمد ونام.

دخلوا عليه جماعة وخوفاً من أن يكون قد دبر لهم مكيدة أخذوا أنبوبة أخرى، وضعوها على أنفه، وأعطوه المهدئات من جميع الأماكن التى سمحت به طريقة تمدده أمامهم، عندما تأكدوا أنه أصبح خدراً وهادئاً نظفوا الزنزانة، أغلقوها

ووضعوا عليه حراسة طبية بصفة مستمرة لاحظوا هدوءه بعد فترة، وأن السلام يغمره، لم يعد ثمة شيء يتحرك داخله، إلا ذاكرته التى مازال يحتفظ فيها بكثير من الأسرار.

اطمأنوا إلى أنه سيقضى نحبه ذات يوم من الأيام القريبة، وبذلك سيتفادون شرهه، وتنتهى فترة ابتزازه، كانوا بفكرهم البدوى وخيالهم الصحراوى فى غير عجلة من قتله، حيث سيأتى يوم موته، ليس بمقدورهم أن يحددوه إلا من خلال الرائحة النتنة المنبعثة حتماً من جثته، والتى لن يضاهيها رائحة قتلاه جميعاً، بما فيهم رائحة مخزن دجاجه وطيوره وحيواناته الزنخة، وراحوا يشمون رائحة القروح وقد أصابها التعفن، وبدا أن كل شموس الصحراء لن تطهر هذه الرائحة، وفيما بعد تساقط جلده قطعاً صغيرة، لا تترك خلفها إلا قروحاً مليئة بالصديد.

رفض تناول طعام المستشفى فجاء طعامه الدموى، ذهل العاملون فى المستشفى عندما جاء طعام يومه الأول، فقد لاحظوا على مدى الأيام أهمية أن يكون هناك قدر ضخم ملىء بالكبدة التى تسيل الدماء منها، ويتناولها يوميا أثناء غدائه، هكذا طازجة ، بدمائها، بلا أملاح، او ليمون، كما يتناول أطعمة أخرى كثيرة، لكن دموية كبدته كانت لافتة للنظر بشكل واضح، يحرص على مشاهدة الدماء المترسبة فى قاع القدر، ويحرص أيضا على عصر هذه الأكباد حتى يرى ازدياد دمويتها التى يشربها بعد الانتهاء من طعامه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بدأ يتآلف مع سجنه، وأضحى بديعاً، وأن اعتكافه وهدوءه أنساهم توترهم وقلقهم، ولاحظوا بعد فترة أن مصمم الزنزانة قد ترك فى سقفها فتحة جانبية تتسلل منها السحب السوداء الهائجة، القادمة مع ضبابية الحر الشفافة، غير مبالية بالتعفن المتواصل، وغير مبالية برائحة العرق والزنخ الذى يلمع فى الحر القاتل، كما تتسلل منها الإضاءة وشمس تلك البلاد فى أيام الصيف، وأنها كما يعرفون كالمهل تشوى الوجوه والرءوس.

بمجرد دخوله الزنزانة تخلص من كل ما يذكره بالحياة خارجها، تخلص من عقاله وغترته، ومن جلبابه الأبيض، وأراد أن يبقى هكذا، إلا إنه كلما تخلص منها يجد نفسه بعد فترة تغيبيه المتصلة لابسا إياها، يحاولون ستره، لأنه بدون وعى منه وفى الفترة بين حقنة تخدير وأخرى كانت أعضاؤه تسبب قلقاً وارتباكاً للممرضات اللاتى يتناوبن على إعطائه العلاج، إذ تعثرت الممرضة عدة مرات تحت تأثير خجلها، ولم تستطع الرجوع إلى حالتها الطبيعية بعد ذلك أبداً، وقد عثروا عليها عدة مرات فى زنزانة السياف فى الوقت الذى تأمل أن تراه طبيعيا، فى الوقت الذى يسبق مواصلة علاجه تأتيه خواطر وتشوشات وهلوسة، وسمعوا له صوت لهاث عال يشبه أصوات الحيوانات المقيدة فى حر لافح، وبدا أن الدم الذى يراه فى يقظته يندفع إلى جلبابه الأبيض، فيحاول خلعه صارخاً، وكان أنينه وهذيانه محور حديث كل العاملين بالمستشفى، وانتقلت الأحاديث تلقائياً إلى الأماكن الخاصة، والمغلقة، فجاء رجال كثيرون ليروه.

تحسرت النساء على وجوده داخل الزانزانة، فكروا فى طريقة لتهريبه وخروجه، وإذ لم يكن قادرات على ذلك فلابد أن يجد الطب علاجا له، وبدا قاسماً مشتركاً فى الحديث بين الجميع، أثناء ذلك ينام السياف مخدرا، أضاف إلى صرخاته فى إحدى المرات قرقرة دجاجة، ثم أخذ يكاكى، ويؤذن بأصوات الديكة فى الفجر، وصاحبته تلك الحالة طويلا، وقد أتاهم أثناء هداة الليل صرخة تفوق صرخاته جميعاً، أقلقت ورجت الحوائط السميكة للعنابر المتراصة، وأيقظت فى المرضى الجنون الناشئ عن خدر الليل، وهضم الأطعمة الكثيرة.

وجدوه تحت الإضاءة الخافتة ممزق الملابس، مثانته منتفخة، وعضوه منتصب، وتذكر الطبيب أنه لم يتبول منذ مدة، حيث طلب نتيجة بوله، يأتيه كل صباح، أحضرت الممرضة قسطرة، وضعتها فى الفتحة بناء على تعليمات وتوجيهات الطبيب، لاحظ أن الممرضة تعامله فى رقة بالغة وحنان غير أبهة للطبيب أو المرض الذى دفعها بعيداً، حزنت حزناً شديداً، وانكسر خاطرها وبكت، وأحضرت قسطرة أطول، ثم أطول، ثم اندفعت من بربخه مياه دموية طالت السقف، وأحدثت علامات بيضاء وحمراء، وتوالى تدفقها مدة طالت ثم هدأ التدفق رويداً رويداً إلى أن سرسب ثم هدأ ثم ارتخى.

كان أثناء نومه فى إحدى الليالى جالساً على سريره ومقرفصاً، وواضعاً رأسه بين ساقيه، وأن عينيه تغلقان وتفتحان تلقائيا، راح يعدو داخل زنزانته، أضحى نومه خفيفاً، يلتقط أشياء من أرضية الغرفة بفمه ومخالبه، يتبول ويتبرز فى الأركان، ينظر إلى الناس بلا وعى وبلا تركيز، يصعد إلى السماء فى إحدى نوبات جنونه، حتى لا يهدر أحد حقه فى الحزن، وكان لونه الأسود مخيفا، تركزت قطرانيته فى جبهته وخديه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طافت بالزنزانة أرواح القتلى، تدخل إليه من الفتحات العلوية، ومن بين فتحات حديد أبوابها، ومن أسفل عقب الباب، ومن فتحة السقف كأنما أشرقت أرواح القتلى أيضا فى بهجة وتهلل، شأن من استيقظ على شعور مفاجئ، لقد هبطوا من الهواء، جاءوا وصعدوا، أثاروا أعاصير وعواصف رعدية، اجتاحوا كل شىء، تركز صراخه فى غلق تلك الفتحات، طلب إحضار كثير من الماء لتلك الأرواح العطشى التى تريد أن تروى ظمأها، يسمع لهاثها، يرى ألسنتها الطويلة اللاهثة والمشققة عبر كل الفتحات التى يريد غلقها، تداخلت عليه الأوقات حينئذ، لم يتذكر منها شيئا، ولم يع ما هو فيه، ولم يعرف أحد كم من الزمن قضاه فى المستشفى، لأن أوقات بقائه طالت، وأن الأيام القادمة مثل الأيام التى تمضى خلفه، يحفر سطح الأرض بقدميه العاريتين المتصلبتين، والتى كان يرفع إحداها عالياً فى بعض الأحيان، ويحفر بالثانية أحيانا أخرى، وكان الغضب العاصف يتملكه عندما يحفر بالقدمين، ويلتقط حبوبا تخيلها.

وحدث أن انكب على وجهه فتخيلوا أنه فى نزع الموت الأخير، حين كانت تضلله رائحة زناخة دجاجه المقتول، وروائحه المختلفه التى تقبض لها القلوب، وتقعى السيقان بمجرد اختراقها لحواس أصحابها.

وهيئ إليه فى أحيان أخرى طوفانات من الدماء تقتحم زنزانته من أسفل الباب ومن أعلاه ومن الجوانب، وأن الدماء تشخر وتندفع رغاويها الحمراء المتكاثفة حارة ودافقة، ثم يجدها تتخثر وتنكمش وتتكور ناشفة.

المرضة التى أصيبت لم ترجع لحالتها الأولى ولم تستطع أن تقاوم رغبتها ذهبت إليه فى فجر أحد الأيام فرأت ما جعلها تصرخ صرخة قوية، جاء أثرها مدير المستشفى المنتظر بالقرب من الزنزانة، تم إنهاء عقدها وترحيلها.

زوجاته لم يستطعن مقاومة رغباتهن فى مشاهدته، فجئن بعيون لديها القدرة على البكاء حتى آخر الدهر، أحسوا أن تجميع روائح أمونيا البول المختلط بإفرازات رائحة برازه النتنة علامة على التفسخ العضوى للجسد، الذى ظهرت عليه بقع كثيرة بيضاء وزرقاء ومنتفخة ، وانبثاق قطرات دماء قليلة فى بعض الأحيان.

بعد كل زيارة يكلن لبعضهن السباب خاصة فى مراحل مرضه الأولى، ثم تطور الأمرإلى عراك وصراخ وضرب لاينتهى أبدا، ثم انفراد إحداهن بأخرى فى غرفة مغلقة لا يهدأ فيها عراكهن ولهاثهن، ثم يرسلن أنينهن وغناءهن، ويمضين وقتاً طيباً بعد كل موقعة.

وقد لاحظ الطبيب أن السياف تهدأ ثورته بعد كل زيارة، وقبل الزيارات تلك رأوه يدير وجهه ويمسحه فى مرتبته التى بدت مخلخلة، ومفتتة، ووجدوه فى أوقات أخرى يتشمم برازه، ثم تعددت مشاهد رؤيته، فسمعوه يعوى، ويتقوص، ويقذف نفسه.

كانوا قد ضمنوا برؤيته هكذا صمته الأبدى، وضمن زائره لنفسه مستقبلا كبيراً، إذ لاح له أن الخطر الذى يهدد مستقبله قد بات سقطا وجيفة، فأخذ الرجل يحدثه فى البداية عن أحلامه ومشاريعه فى تلك العتمة الحاجبة، ثم قرب منه، وتركه مدير المستشفى، وتكرر مجيئه، وأثناء ذلك خيل إليه أنه لم يسمع من السياف إلا جملة واحدة، وإذ قال له: لم أكن أتوقع أن أراك أبداً، إذ أنك حينما كففت عن المجىء شعرت كما لو أن الناس جميعاً قد كفوا عن مشاهدتى أثناء تنفيذ القتل.

وحينما تأكد له أن السياف قد بدأ يفقد دعامة روعته السابقة تباعدت فترات قدومه ثم كف نهائياً عن المجىء.

أثناء ذلك حدث نفسه مقتنعا إلى أن مايؤرقه حقيقة قد أصبح اكتشاف شخصية سياف جديد، وتعددت تساؤلاته من بعيد عن هذا الرجل الذى لم يتعفن حتى الآن فى بؤس زنزانته تلك، والتى لم يجدوا لها مثيلا فى التآمر معهم، وأدهشت الجميع إلى حد الذهول المقاومة العنيدة اللاإرادية لقدرته على مقاومة البلاء الذى تآمر عليه، ولأن القدرة على المقاومة تضاءلت مع الأيام فقد اكتمل الاطمئنان وتركوه باقى عمره لخياله الذى خلف وراءه العماء والتحلل الكامل للجسد، حيث انفجر ذات لحظة أثناء تواجدهم معه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد درويش

عندما يمتزج الحاكي والراوي

لم تتوقف هالات الضوء المنبعثة من بؤرة اللؤلؤة القصصية الكبرى «ألف ليلة وليلة» عن التوالد والاتساع والتعاقب والتشابك، فى معظم الفنون والآداب العالمية منذ عرف هذا «الكنز» طريقه إلى آذان المستمعين وعيون القراء، بدءًا من حلقات السماع الثابتة فى الردهات والساحات والمقاهى أو المتحركة على ظهور الإبل والخيل أو متون السفائن فى البحار والأنهار فى أرجاء المعمورة منذ العصور الوسطى، وانتهاء بحروف المطابع وصفحات الكتب التى نقلت «ألف ليلة وليلة» إلى القراء المتعطشين فى الغرب منذ أوائل القرن الثامن عشر، وجعلتها من أوائل ما دارت عليه عجلات المطابع العربية فى القرن التاسع عشر.

وفى هذا الإطار فإن كثيرًا من الأعمال الفنية والأدبية فى الآداب الغربية قد استلهمت «ألف ليلة وليلة» سواء فى المجال القصصى أو المسرحى أو السينمائى أو مجال الرسوم واللوحات والاستعراضات السمعية أو البصرية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وربما كان حظ الأدب والفن العربى لا يزال قليلا فى مجال استلهام «ألف ليلة وليلة» التى تستحق مزيدًا من الإصغاء إلى صوتها المؤثر، ومن بين الأعمال التى أحسنت الإصغاء إلى هذا الصوت، رواية «زهرة الصباح» للكاتب محمد جبريل، وهى رواية تدور أحداثها فى الحدائق المحيطة بألف ليلة وليلة، وتفتح عيونها جيدًا على شخصياتها الرئيسية لكى تؤرخ للجانب الخفى المسكوت عنه فى حياتهم ولكى تجسد الاحتمالات الفنية لما لَمْ يحدث فى الجولة الأولى، ثم إنها رواية تستعير من «ألف ليلة وليلة» ثوبها الخارجى، فتتوزع أحداثها القصصية على «الليالى» التى تبلغ الليلة

التسعين بعد الألف متجاوزًا حد الكثرة فى خيال الراوى الأول، وهى فى عبورها من الليلة الأولى حتى الليلة الأخيرة، تقفز قفزات واسعة بين أرقام الليالى فتأتى بعد الليلة الثالثة، الليلة السابعة، ثم الثالثة عشرة ثم الرابعة والعشرون فالحادية والستون فالثامنة بعد المائة وهكذا حتى تبلغ عدة الليالى الفعلية مائة وست ليالٍ على حين يبلغ رقمها الروائى ألفًا وتسعين ليلة، وهى سمة أخرى تستلهم فيها «زهرة الصباح» البناء الخارجى لألف ليلة وليلة، حيث تفقد الأرقام دلالتها الحقيقية، مفضلة عليها الدلالة الأسطورية الأولى وحيث يتحطم التوازى الدقيق مفسحًا للفجوات الزمنية المتعمدة فرصة تختبئ داخلها طيات حكايات مهملة لم تُقصّ بعد، وجذور أحاديث يمكن أن يتاح لها النمو فيما بعد، وبقايا عوالم صالحة للتخمر والتبذر وإنشاء هالات جديدة من الضوء الحكائى تنبعث عن بؤرة اللؤلؤة القصصية.

أما الاستلهام الأكبر بين ألف ليلة وليلة وزهرة الصباح، فيكمن فى شخصية زهرة الصباح ذاتها، التى تمثل «شهرزاد الظل». فإذا كان دولاب الأحداث السابقة فى عجلة قصة الإطار فى «ألف ليلة وليلة» يدور بسرعة تكاد تختفى معها ملامح الضحايا من الفتيات اللاتى تضيق المسافة بين لحظة زفافهن ولحظة موتهن، فلا نكاد نتأمل الفارق بين الفرح والقلق والحزن والرحيل، فإن شهرزاد أوقفت بأناملها الرقيقة عجلة الدولاب وجعلتنا نرى ضلوعه ومراوحه للمرة الأولى، لقد توقف مؤقتًا، نزيف دماء الانتقام على يد شهريار الذى رأى زوجته تخونه فى سريره مع عبده الأسود ليلة أن همّ بالرحيل وعسكر على مشارف المدينة استعدادًا للانطلاق مع أول خيوط الفجر الأولى وحين تذكر فى هداة الليل أنه نسى شيئًا فى بيته آثر أن يتسلل إليه خفية بعيدًا عن جلبة الحراس فكان أن فاجأ الزوجة الخائنة، وأصدر قرار الانتقام الرهيب: أن يتزوج كل ليلة فتاة عذراء، وأن يقضى معها ليلتها الوحيدة شفاء لكبرياء الرجولة ثم يأمر سيافه فيطيح برقبتها قبل أن تشرق الشمس انتقامًا لخيانة المرأة الزوجة، وإذا كان تاريخ الحكاية لم يحدثنا عن عدد ليالى الرعب أو عدد الرقاب التى أطيح بها، فإنه ترك للمخيلة، كما تصنع ألف ليلة وكما صنعت زهرة الصباح، أن تتعامل مع الأرقام بحرية إبداع الدلالة وسعة آفاق الخيال، وتركت لنا أن نتصور إذا أردنا ملامح وشعور الفتيات الواقفات فى طابور انتظار مسرور وشهريار معًا، وأخفت عنا أسماءهن كما أخفت عنا عددهن وملامحهن.

ولاشك أن هناك ألف حكاية وحكاية لفتيات أمرن بالاستعداد للزفاف إلى الملك السعيد غدًا، وإلى القبر بعد غد، وأن هذه الحكايات طُمرت فى سرعة دوران العجلة وهى السرعة التى لا تتيح لنا تبين أضلاع الدائرة ولا استقلال وحداتها، ولكن شهرزاد استطاعت أن تهدئ من هياج الملك الثائر عن طريق الحكاية المشوقة التى لم تنته فى الليلة الأولى فقرر الإبقاء عليها لليلة الثانية فامتدت الحكاية بها وبليال أخرى، شهرزاد من خلال هذا جعلت الفتاة التى كان «عليها الدور» تعيش حالة جديدة، لقد توقفت العجلة فجأة ولم تُسَق «زهرة الصباح» إلى زفافها العاجل الذى يعقبه موتها العاجل ورأينا ما يمكن أن نتخيله الآن لو أوقفنا شريطًا سينمائيًا أثناء الدوران وثبتناه على مشهد من يَهُمّ بالحركة فسنكشف ملامحه وقد تقدمت يده اليمنى ورجله اليسرى، وتأخرت يده اليسرى ورجله اليمنى وانحنى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جذعه إلى الأمام قليلا وربما ارتسمت على ملامحه بعض سمات الجد أو القلق أو السرور أو الانتعاش أو الخوف.

وهذا ما فعله محمد جبريل عندما ثبتت رؤيته الروائية على «زهرة الصباح» الفتاة التى تنتظر دورها فى ليالى ألف ليلة وليلة، تخفق شهرزاد فى مواصلة الحكى، أو يمل شهريار فتكون من الذين يساقون إلى الموت وهم ينظرون، أو تنجح شهرزاد فى جذب اهتمام شهريار ليلة بعد ليلة فيمد لها فى أجلها بقدر ما يمد فى أجل الأخرى ولكنه امتداد جزئى لا كلى، لا يهب الأمان المطلق، ولا يسمح لمجريات العيش فى محيط أسرتها ومن يعرفونها أن تمتد على النحو الطبيعى وهم يحيطون «بخطيبة الملك» التى إن تحقق لها الشرف مات وإن لم يتحقق «بارت».

من خلال هذه النقطة الحساسة اختار محمد جبريل رواية متوترة ليصنع الإطار لرواية متميزة، لكنه اختارها باعتباره كاتب رواية يعتمد على المخزون الثرى لكاتب الحكاية دون أن تذوب شخصيته أمام الروافد المتفجرة والمغرية لهذا التراث ولهذا فإننا يمكن أن نجد هنا حقًا ما يمكن أن يسمى بامتزاج الحاكى والراوى وباستفادة التقنيات الحديثة من الموروث القديم.

ويتمثل هذا الامتزاج فى كثير من مظاهر بنية الرواية وأولها طريقة تقديم الشخصيات الرئيسية التى يتكون منها هيكل العمل الأدبى بالإضافة إلى شخصية «زهرة الصباح» التى تقدم نموذجًا رئيسيًا مؤثرًا فى حضوره أو غيابه عى امتداد الرواية، نجد شخصية عبد النبى المتبولى والد زهرة الصباح وهو كاتب سر الملك والقائم بوظيفة المحتسب ومن أقرب رجال الملك إليه وأخلصهم له وذلك كله لم يشفع له لإعفاء ابنته من أن تكون التالية المنتظرة بعد شهرزاد لكى تساق إلى الزفاف والمقصلة معًا، والطريقة التى تقدم بها الرواية شخصية «عبد النبى المتبولى» شبيهة بطريقة الحاكى فى إسناد الصفات والمبالغة والتعميم، لكن هذه الملامح تُقدم من خلال سيطرة الراوى على أدواته الحديثة ومزجها بمناخ الحاكى القديم: «تفقد الدواوين - كما اعتاد، واعتاد الجميع كل صباح - بعين شاردة: ديوان الجيش وقاعة الإنشاء ودار الوزارة وبيت المال والزردخانة وديوان البريد ودور كبار الأمراء حتى أماكن حفظ السجلات والأضابير اعتاد على أن يتفقدها بنفسه».

«لم يقتصر أمره على إبداء المشورة للملك إنما جاوزه إلى تنظيم المناسبات الدينية والنفقات الزائدة وإعداد الجيوش وجباية الخراج وتصريف أمور الكافة وإقامة الحدود والنظر فى جميع وجوه القضاء والحكم فى الدماء والأبضاع والأموال والحلال والحرام وجميع وجوه الحسبة والسواحل والأعشار والجوالى والأحباس والمواريث والشرطينى وتوزيع الإقطاعات، ثم أوكل إليه الملك مسئولية تدبير أمور المملكة وجعله رسولا إلى ولاته يبلغهم تعاليمه ومراسيمه وأحكامه، وكان يؤم المصلين أحيانًا فى صلاة الجمع والأعياد بالجامع الأزهر نائبًا عن الملك».

وهذه اللغة التى تغمس قلمها فى مداد عبارات ألف ليلة وليلة الشهيرة «فأمر ونهى وأعطى ومنع وولى وعزل» تود فى نفس الوقت أن ترسم ذلك التناقض الحاد بين مجالات الشخصية التى تملك كل شىء فى أرجاء المملكة وفى الوقت ذاته لا تملك طريقًا للخروج من المأزق الذى وقعت فيه ابنته الوحيدة. وخلال هذا التناقض الحاد بين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الظاهر والباطن والشكلي والواقعي والعام والخاص ينسج الراوي الحديث مواقفه الفنية الدقيقة.

وفي مقابل شخصية عبد النبي المتبولي التي تحتل نقطة القمة في قائمة الشخصيات الرجالية متفوقة من حيث الأهمية الفنية على شخصية الملك نفسه ووزيره «دندان» توجد شخصية «نجوى» كبرى الشخصيات النسائية في الرواية، بعد زهرة الصباح. ونجوى هي كبيرة الجواري في القصر ولكن أبعاد شخصيتها تتجاوز الملامح المألوفة لهذا المنصب، ويتم رسمها أيضًا على طريقة شخصيات ألف ليلة وليلة نصف الأسطورية: «لم تكن جارية إلا بالاسم، فهي ليست محظية ولا وصيفة إنما هي أقرب إلى الملك من أعوانه ومستشاريه ولولا أن السياسة ليست شغلها فإنها كانت تستطيع أن تؤدي دورًا في حياة الملك ومصر، لا يؤديه الوزير نفسه. أوكل إليها إعداد الفتيات في أيام زفافهن إليه، تستقبل الفتاة من أهلها أو من الشرطة فتعهد بها إلى الوصيفات والدلالة والماشطة، لا تتركها ولا تتركهن حتى تكون قد استعدت تمامًا لاستقبال الملك».

إن «نجوى» هي الشخصية العظمى في عالم النساء وهي الموازية لشخصية «عبد النبي المتبولي» في عالم الرجال وبين أيديهما كل أسرار القوة في المملكة، وعندما يلتقيان تعاونا ومودة، فإنه يُظَنُّ أنَّ لا شيءَ يفلت من بين أيديهما معًا وأنهما يستطيعان أن يحققا ما يريدان، وهاهما يريدان معًا أن تفلت «زهرة الصباح» فلذة كبد الوزير، وهو صاحب النعمة والأيادي الكثيرة على نجوى، أن تفلت من المصير المحتوم ولكنهما رغم اتساع نفوذهم الظاهر لا يملكان في الباطن من الأمر شيئًا، لأن البناء الفني للرواية كما أحدث التوازي بين قوة عالم الرجال وقوة عالم النساء، أحدث التوازي مرة أخرى بين القوة الظاهرة ممثلة فيهما معًا، والقوة الخفية في دهاليز عالم القصور، التي لا يعلمان ولا نعلم عنها شيئًا وهي التي تمسك بخيوط اللعبة الحقيقية، فها هي نجوى تسأل عبد النبي المتبولي فجأة:

«سيدي من الذي يختار للملك التالية فالتالية؟

في استغراب واضح:

ـ ألا تعرفين؟

أردف وهو يتلفت بعفوية حوله:

ـ وأنا أيضًا لا أعرف.. لكنهم أعدوا قوائم كاملة بكل بنات الناس في مصر والقاهرة..

وهي تمصمص بشفتيها:

ـ أليس لهم بنات؟!

قال في صوت منفعل:

ـ لقد وضعوا أسماء الأخريات، وأعلنوا أسماء بناتهم.

التمعت عيناه باندهاش واضح:

ـ من هم؟

زوّى مابين حاجبيه لحظات، ثم قال:

ـ لا أحد يعرف وظائفهم... ولعلهم بلا وظائف محددة لكنهم أخطر من خاصة الملك!».

إن هذا الحوار يوضح كيف تتوازن وتتصارع أركان القوى الرجالية والنسائية، الخشنة والناعمة، الظاهرة والخفية، في عالم القصور وعالم البناء الروائي في وقت واحد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إلى جانب هذا الهيكل المتوازن من الشخصيات الرئيسية فى العمل الروائى توجد شبكة واسعة من «الشخصيات الثانوية» التى تؤدى أدوارًا رئيسية فى تنمية العمل الروائى من ناحية وتلوينه مناخًا ولغة بعبق العصر القديم، عصر الحاكى من ناحية أخرى، وفى مقدمة هؤلاء تأتى شخصية البستانى معروف خضر، وقد أمسكوا به عندما وجدوا أن كتابة صنعت بالمقراض على أعشاب الرياحين الممتدة إلى مداخل القصر الأبلق، وأن المرء يمكن أن يقرأ بسهولة من خلال قصر الرياحين عبارة «شهريار قاتل» ومع أنه قد ثبت أن البستانى أمى لا يقرأ ولا يكتب فقد صدر الحكم بسمل عينيه وقطع يديه ثم توسيطه وإلقاء جثته للكلاب. أما الشيخ بهاء زينهم الذى كان من أقرب أصفياء الملك وندمائه ومن يلجأ إليهم فى أخذ الرأى والنصيحة ويجلس منهم مجلس التلميذ من شيخه، فإنه عندما تجرأ وكتب نصيحة إلى الملك شهريار، صدر أمر الملك بإعدامه فى بقعة الدم، ولم تنفع فيه شفاعة العلماء «فلُفّت ساقاه بحلقتين من حديد أغلقهما الحداد بالمطرقة ووصلهما بسلسلة قصيرة من الحديد أيضًا، وألبس طرطورًا أحمر مكللا بروث البهائم، وقدامه منادٍ ينادى: «هذا جزاء من يسىء إلى مقام الملك» ثم أطيح برأسه أمام الناس.

أما عقيل البابلى خادم زاوية سام بن نوح بالشارع الأعظم، فإنه كا يترنم بأبيات من قصيدة يحفظها لابن الرومى، وأخذوا عليه أن القصيدة تتحدث عن ظلم الشرطة وجبن التجار وأن فى ترديدها إثارة للعامة، ثم حكم عليه بأن يودع السجن حتى يموت.

وكذلك كان الشأن بالنسبة للشيخ طاهر العجمى إمام جامع الصالح طلائع الذى كثر المصلون فى وقته والتف حوله المريدون فى الدروس، فاتهم بأنه يتحدث فى سياسة الدولة، ودون أن يثبت عليه شىء أمر بقتله فى صورة لم تحدث لأحد من قبل، صلب على شجرة فى انحناءة الطريق إلى باب الفتوح، يشاهده الواقفون والمارة فى ميدان الرميلة، والمطلون على الأسطح والمشربيات القريبة.. ضربه المشاعلى ما لا يعد من السياط ثم أنزله من الشجرة بعد أن فقد الوعى ورش عليه سطلا من الماء، وضغط على أنفه ببصلة، أنهضه حين أفاق، قطع يديه ورجليه، ظل ما تبقى من الجسم فى موضعه، فرفعه المشاعلى على الشجرة ثانية، ثم أشعل فيه النار وما بقى من الرماد، طرح فى النيل، فلا يبقى للشيخ ضريح ولا ذكر. وكذلك كان شأن الشيخ جعفر الوزان خطيب جامع الصالح أيوب الذى لفقت له تهمة الرقص واللواط فحلق شعره وحاجباه ورموش عينيه.

إن هذه الطائفة من الشخصيات الثانوية والتى ينتهى مصيرها إلى بقعة الدم أو سيف الجلاد أو سوط المشاعلى، تقدم معادلا دمويًا نشطًا لنافورة الدم التى توقفت مؤقتًا فى ساحة القصر من خلال حكايات شهرزاد، وأن زهرة الصباح فى لحظة ترقبها القلق تشهد دماء الآخرين تسيل، وتشهد عجلة الآلة تدور فى كثير من أرجاء مصر المحروسة والقاهرة المعمورة حتى وإن توقفت مؤقتًا عن الدوران على أعناق الفتيات العرائس، ولنلاحظ من خلال منظور التوازن مرة أخرى أن كل الذين صرعوا من الشخصيات الثانوية كانوا من «الرجال»، فى مقابل لحظة التوقف عن قتل «النساء» فى مجريات الأمور العادية.

وقد لا تكون الشخصيات الثانوية ذات مصير دموى، ولكنها تجسد معنى الخوف والرعب العميق الذى يشل حركة الحياة وانتظام الأنفاس، وليست شخصية حمدونة الدلالة، وسعد الملوانى إلا تجسيدًا لهذه الظاهرة،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فحمدونة التى عرف عنها دخول البيوت وإجادة تسمين الفتيات بوصفات وأعشاب وتزجيج العينين، وتشذيب الحاجبين وغسل الشعر وتمشيطه، هذه الدلالة كانت خاطبة كذلك، وكان عليها أن تواجه أقسى مهمة فى حياتها عندما جاءت تخطب «زهرة الصباح» وهى من الناحية الرسمية «خطيبة الملك» التى تنتظر دورها بعد موت شهرزاد، المتوقع من الناحية النظرية فى أية لحظة، والعريس الجرىء الخاطب هذه المرة هو «سعد الملوانى» الجار العاشق، والذى نضجت «زهرة الصباح» على مرأى عينيه، وفقد الأمل عندما رشحت لعرس الدم فى قصر الملك ثم تجدد عندما طالت حياة شهرزاد، وكان على الراوى أن يخلق من هذا الموقف البالغ التعقيد قصة ثانوية يغذى رافدها المجرى العام، ويعكس إيقاع الحياة فى ظل «الفرح الحزين» كما عكسته قصص أخرى فى ظل الموت الدموى، وعلى هذا النحو يقدر للعروسين أن يتزوجا سرًا، وعلى الراوى أن يلجأ إلى حيل لا تخرج العروس من بيتها ولا تدخل العريس إليه، فكان أن الحق العريس ابن شيخ التجار، خادمًا بالقصر، لكى لا يثير دخوله الريبة فى عيون الآخرين، وتختار له حجرة جانبية على هامش القصر تتسلل إليها عروسه خفية فى جناح الليل، لكى يختلسا جانبًا من الحياة على هامش «الحياة» و«المكان» معًا.

وعلى هذا النحو يحول الراوى الحديث الحكايات الثانوية إلى روافد جانبية محكمة تصب فى المجرى الرئيسى للرواية فتزيده ثراء وعمقًا.

وإذا كانت الشخصيات الثانوية تقدم الروافد للمجرى، فإن «الشخصيات الهامشية» تساعد فى تلوين الأحداث والإشارة إلى آماد الأبعاد، فشخصية «بنيامين شموع» التاجر بالضبيبة يتبدى من خلالها صوت شريحة التجار اليهود فى مجتمع القاهرة حتى وإن اقتصر الصوت على إظهار التعجب من فحولة شهريار الذى يتزوج كل ليلة امرأة، وهو صوت يكمل الصوت المسيحى الذى يتغلغل أكثر فى الوجدان المصرى، ويساهم فى تشكيل أساطيره الشعبية: «أعاد الراوى فى مولد مار جرجس حكاية القديس مع الوحش المخيف.. التنين الهائل يصرّ - مرة كل عام - على ابتلاع عذراء، يجرى فيها الدم الملكى، تناقصت أعداد الأسرة المالكة، فلم تعد إلا ابنة الملك الوحيدة، هدد التنين بأنه إذا لم ينل الأميرة فسيحرق المملكة باللهب المنبعث من منخاريه، يظهر مار جرجس فى قصر الملك، متطوعًا لمنازلة التنين، ينزل إلى النهر بدلا من الأميرة تدور بينه وبين التنين معركة قاسية، يذبح فيها القديس الوحش ويعلن انتصاره».

واللقطة الهامشية الأسطورية هنا، إلى جانب تعميقها لفكرة تعدد الروافد الوجدانية المشكلة للشعور المصرى، فإنها تقدم معادلا مضادًا لابنة الملك التى يتم إنقاذها من فم التنين، فى مقابل شخصية الملك شهريار الذى أصبح هو نفسه تنينًا يلتهم بنات الناس.

ومن المهام الفنية التى تضطلع بها الشخصيات الثانوية فى بناء الرواية توسيع وتعميق مدى الأبعاد المشكلة لهيكل الرواية، فعندما ترسم لوحة التمرد والثورة الشعبية والتهم الملفقة من عبد النبى المتبولى ورجاله، فإن أبعاد اللوحة تمتد إلى «عقيل العداس»، خادم جامع الحاكم بأمر الله، و«خلف الفلاحى» التاجر بالخرنفش و«أيوب شيبان» الخياط بالحبانية وبيبرس معين الدين الحداد فى الشارع، وتُوجّه لهؤلاء جميعًا تهمة «نزوع أيديهم من طاعة الملك والسعى فى فرقة الجماعة والمروق من دين الإسلام، فحق عليهم خسران الدنيا والآخرة».

وليس من الضرورى أن تكون هذه الشخصيات الهامشية من لحم ودم ولا أن ترسم ملامحها الجسدية والنفسية وإنما تأتى لكى تزيد اللوحة الملحمية اتساعًا وغنى وحياة.

تتنوع التقنيات الفنية المتبعة فى بناء «زهرة الصباح» تنوعًا واسعًا يدل على هيمنة الكاتب على وسائله وحسن انتقاء الملائم منها وفى مقدمة هذه التقنيات، اختيار «الليالى» لتكون وحدة تجزيئية للأحداث وهو اختيار يتأثر دون شك تأثرًا مباشرًا بتقنيات «ألف ليلة وليلة» وقد أشرنا من قبل إلى قصة التفاوت العددى بين العملين، وإلى غياب الدلالة الرقمية المباشرة وحلول الدلالة الإيحائية محلها، وإلى تقنية القفز بين أرقام الليالى، ويحسن هنا أن نشير إلى مسألة التفاوت الكمى بين احجام الليالى التى ترد فى زهرة الصباح، فبعض الليالى يحتل نحو ست صفحات مثل الليلة الرابعة والثلاثين بعد المائتين وبعضها يحتل أقل من ربع صفحة مثل الليلة السابعة والسبعين بعد الستمائة، وهذا التفاوت الذى يتكرر كثيرًا، ربما يصطدم بتصور لغوى أساسى ثابت لمفهوم «الليلة» فى اللغة، وترسب هذا المفهوم فى الوجدان، وتجسيده لمساحة زمنية معينة، قد يزيدها مفهوم القص الفنى اتساعًا، ولكنه من الصعب أن ينكمش بها إلى عدة كلمات. وهناك ملاحظة أخرى تتصل بعلاقة الليالى بالأحداث، فقد رسبت ليالى ألف ليلة فى الوجدان انطباع ارتباط الليلة بالحدث المبتور المشوق باعتبار ذلك دافعًا أساسيًا للإبقاء على حياة الراوية، ورسخت الحكايات الأخرى للتراث الشفوى فى الأذهان بفكرة ارتباط القصص الليلى بتقديم حدث ما على نحو كامل أو مشوق، ولكننا عندما نجد بعض الليالى هنا، تخلو من الحدث تمامًا، وقد تقتصر على إثارة سؤال، أو إيراد تعليق، أو حتى إيراد نص شعرى من الأدب الشعبى، فقد يثار التساؤل، حول مدى دقة العلاقة بين القالب الروائى المختار والحدث المصبوب فيه؟

لكن مما يلفت النظر حقيقة، حسن تأهب الراوى، واستعداده الواعى لمواجهة عمله قبل البدء فيه تخطيطًا وجمعًا لمادته العلمية، وتلك نقطة تغيب احيانًا عن بعض كتاب الرواية، عندما يكتفون بإلقاء أنفسهم فى بحر العمل والامتصاص من المخزون الداخلى، وحده. إن كثيرًا من الإنشاءات التى ترد فى الرواية، تدل على أن **محمد جبريل** أعد مادته الخام بعناية، وعاد إلى «ألف ليلة وليلة» نبعه الأصلى فى هذا العمل، عودة مدققة مصنفة مستلهمة. يقول شهريار لشهرزاد فى الليلة الواحدة والتسعين بعد السبعمائة من «زهرة الصباح»:

«أما كانت المرأة فى قصة الصياد والعفريت، تضع كل يوم مخدرًا فى شراب زوجها الحاكم، وتغادر قصرها المنيف إلى لقاء مع عبد بشع الخلقة...

وعلا صوته المتسائل: ألم تراود محظية الملك فى قصة الوزراء السبعة ابن الملك عن نفسه.. قاطعته شهرزاد فى تأدب وخوف: لكن مولاى امتدح الجارية «تودد» عندما هزمت أعاظم الرجال... وأستأذن فى أن أذكر مولاى بالمرأة الحسناء زوجة البدوى المفتقر، رفضت الزواج من الخليفة معاوية وأعلنت حرصها على زوجها.. وأذكر مولاى أيضًا بصفية بنت ملك القسطنطينية، وابريزة بنت ملك قيسارية، ونزهة الزمان بنت صفية وعمر النعمان.. وغيرهن كثيرات». وهذا النص يشف عن مدى الجهد الإرادى الذى يواكب الموهبة الفنية لكى يتم الامتزاج الجيد فى هذا العمل الأدبى بين الحاكى القديم والراوى الحديث.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أبو الهول

«هى من بناء الظلم إلا أنه
يبيض وجه الظلم منه ويشرق»
أحمد شوقى

I

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مِنَ الزَّمَنِ المُتَحَجِّرِ..
مِنْ مَلَكوتِ الوجوم
تُطِلُّ طرياً كما التَمَعَ البَرْقُ مُنْبَجِساً مِنْ صدوعِ الغَمَام.
حولك ترقد مستنقعات القرون
وحَوْلَكَ يَرْقُدُ هَذا الرُّكَامُ
هذا الفَضَاءُ المُبَرَّحُ مِنْ بِرَكِ اللَّيْلِ...
من آسِنَاتِ العصورِ
بِأيَّةِ شَكْوَى تَضيقُ المَزَاميرُ؟

أيّتها الرّيحُ شدّى مَزاميركَ المُجهشاتِ علىَ الصّخرِ!

انّ النشيج المُكمّمَ مَازَالَ يَملأ ثغرَ الأنام

وهذا خرير الدموع التى تتحدر عبر جدارك يا أيها الأمد المتأكل !

يا أيها الأمد المتأكل! ماذا تساقط فى جبك المتفاقم؟

فوّهَةِ الرّيبِ..

مَاذا تَساقَطَ فى صَمْتِكَ المُترَبّص؟.

خَلفَ شَوَاطِئ، هذا الظلام

وأيّةُ شَمسٍ ستَنشُرُ فوقَ دُجاكَ مَناديلَها المَسجَديّة؟

أيّةُ شَمسٍ سَتغرِسُ فيكَ حِرَابَ السنا؟

أيها البَحْرُ بَحْرِ الخَفاءِ المُعتّم!

مَازَالَ سِرْبُ الأمانيَ يَقرعُ بابكَ..

مازَالَتِ اللّحَظَاتُ السّوَاغبُ تَقرَعُ بَابكَ..

فاقرَعْ بِدَنْعِكَ هذا الوُجُومَ المُحَجّبَ!

وانثرْ تَبَاريحَ هذا التّرأبِ المُعَذّبِ! هذى الرماح

هذا الرّميم المُصَلّبُ فَوقَ صَفَاةِ الزّمَانِ...

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

صَفَاةِ الزَّمانِ المُغطَّاةِ بالدَّمِ والألَمِ الكَالِحِ القَسَمَاتِ..
كُلُومِ الرِّقَابِ التى دَرَجَتْ تَحْتَ نِيرِ الزَّمَانِ.
أهَذا أوَانُكِ أيَّتُهَا البَذَرَاتُ؟!
فَيَالَلحَصَادِ القُرُونِ المُصَرَّمِ!
يالَلحُقُولِ المُدمَّاةِ!
تِلْكَ الحُقُولُ التى خَرَّقَتْهَا الدُمُوعُ..
جَدَاوِلَ شَكْوَى مُمَزَّقَةِ الصَّدرِ..
تَمْشِي الجَدَاوِلُ بَيْنَ حُقُولِ الجُرُوحِ..
فَحَتَّى مَتَى سيظلُّ قِطَارُ الزَّمَانِ المُفجَّعِ....
يَذرَعُ صَحْرَاءَ هَذا العَنَاءِ الكَلِيلِ؟
وَحَتَّى مَتَى سَنَظَلُّ نُجَرِّرُ أيَّامَنَا فى مَخَاضَةِ هذا الأفولِ؟
وحَتَّى مَتَى سَتَظَلُّ شِفَاهُ المُنَى..
تَتَجَرَّعُ خَضْخَاضَ هذا الشَّقَاءِ العليلِ؟
وَحَتَّى مَتَى سَتَقِيمُ الجُلُودُ المُعَرَّاةُ تَحْتَ ارتِعَاشِ السِّيَاطِ الوَبِيلِ
وَحَتَّى مَتَى سَتَظَلُّ المَوَاجِعُ تَمْتَدُّ...

مِثْلَ طَرِيقٍ مِنَ الجَمْرِ قَدْ رَصَّعَتْهَا القُرُوحُ؟

وَحَتَّى مَتَى يَتَمَدَّدُ حَوْلَكَ هذا السُّؤَالُ الجريحُ؟

لِمَاذا، لماذا، لماذا، تَظَلُّ بِمَنْسِمِهَا الدَّمَوِيِّ...

تَدُورُ نِصَالُ الفُصُولِ؟

لماذا تَغُبُّ صوادى المنى حنظل الوجع المتفلق فينا؟

لماذا تظل سلاسل ليل الجهات توسوس أجراسها

حولنا؟

ألأن الصدور التى حملت حلمها فوق حد المناجل....

قد دفنت حلمها فى الرمال؟

وأنَّ المَخَازِنَ لَمْ تَمْتَلِئْ فى مَوَاسِمِهَا بالغِلَالِ؟

وَ أنَّ الأَكُفَّ التى أزهقتها الحجارة. لَمْ يَأْوِهَا غَيْرُ ظِلِّ

القبورِ؟

وأنَّ الشِّفَاهَ التى لَوَّحَتْهَا الهَوَاجِرُ واليَأْسُ....

مَازَالَ يَلْفَحْهُنَّ الهَجِيرُ؟

وأنَّ الرُّؤُوسَ التى سَكَنَتْ تَحْتَ ظِلِّ الفُؤُوسِ...

قَدِ انكَفَأَتْ خَلْفَ ظِلِّ حَسِيرِ؟

وأنّ القُلوبَ التى اشتَعَلَتْ فى لَهِيبِ المَظَالِم....

لَمّا تَزَلْ فى دُخَانِ المَظَالِمِ...

تَرْسُفُ مِنْ حَبْلِ أغلالِهَا فى الوُحُولِ؟

وأنّ الظُهورَ التى تَنْحَنِى تَحتَ وَطْءِ الصُّخُورِ...

لِكَىْ تَستَقِيمَ القُصُورُ؟

وَأنّ قَطِيعًا مِنَ اللّيلِ مَازَالَ يَزحَفُ فى مُومِيَاءِ العُقُولِ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

II

بِمَاذَا تُجِيبُ الجَنَادِلُ....

عن هَمِّنَا الأخْرَسِ المُتَسَائِلِ؟

أيّتُهَا الحِقَبُ المشربة مِنْ ظُلُمَاتِ الجَنَادِلِ!

مِثْلَ الصّدَى رَدّدَتهُ كُهُوفُ الأصَائِلِ.....

اذ يَستَجِيشُ وَرَاءَ المَلامِحِ بَحْرٌ مِنَ اللّمَحَاتِ....

وَبَحْـرٌ مِنَ السـحبِ الصّورِ المُسْـتَنِيـمِـة تَحْـتَ شُـفُـوفِ الظنون...

وَبحرٌ مِنَ الشّاحِبَاتِ تَمَلْمَلَ فيها جَرادُ السِّنين

وَبَحْرٌ مِنَ الألَمِ المتلاطم تَحْتَ ارْتِعَاشِ الأنَامِلِ..

مَاذاً يُرِيبُكَ مِنْ لَيْلِ هَذَا السُّبَاتِ الأَصَمِّ

وتِلْكَ الظِّلاَلُ التى تَتَمَلْمَلُ خَلْفَ الحجَارةِ مِثْلَ الدَّبِيبِ الأصَمِّ..

وَهَلْ تُمْسِكُ الرَّاحَتَانِ المربتتانِ عَلَى الصَّخْرِ.

الاّ عَنَاقِيدَ مِنْ أعْيُنٍ طَامِسَاتٍ..

وَأقْنِعَةٍ تَتَطَلّعُ مِنْ ظُلْمَةِ الصَّخْرِ؟..

أمْ تُدْرِكُ النَّظَرَاتُ التى تَسْتَبِرُ الصَّخْرَ..

غَيْرَ الجوَى المتَجَهِّمِ فى الصَّخْرِ؟

فَارْفَعْ إشَارَاتِكَ الأُخرَوِيّةَ نَحْوَ حِفِيفِ السُّهَادِ البَعِيدِ!

و قَبّلْ جِرَاحَ الذين رَنَوْا تَحْتَ وَطْءِ الجنَادِلِ..

أرْوَاحَهُمْ فى سُكُونِ الجَنَادِلِ!

فَانْتَزِعَتْ فى السُّكُونِ بِرُوحِ الجَنَادِلِ..

قَبِّلْ جِرَاحَ اليَدَيْنِ!

وقَبِّلْ شُعَاعَ الدَّمِ المُتَوَهِّجِ فى الصَّخْرِ!

أيَّتها الحفَرُ الدّمَوِيّة!

أيَّتها النّبضاتُ الجَريحةَ!

أيَّتها الأذرعُ الخافقاتُ بلَيْلِ الأعَاصيرِ!

نَدّى الىّ حِبالَ الصّدَى الأبِداتِ!

وَعَنْ نبعك المُذلَهِمّ أزيحي غِطَاءَ الجَنَادِلِ!

نَدّى الى بِغُصن الضّياءِ النّقيّ !

لِكَيْ أتوغّلَ عبرَ ظلامِ الصّخُورِ..

لكي أستشفَّ ضَبابَةَ هَذا الحوى المُترَسّبِ فى الصّخرِ

هذا الجوى المتلهب منبجساً مِنْ شقوقِ الظّلامِ..

وَبَيْنَ سطورِ الصّخُورِ..

كـأنّ اصطِفَاقاً يَجِيشُ الى الضّوءِ مِنْ خَلفِ جُدْرَانها

الحائلاتِ..

كَعاصفةٍ مِنْ دَويّ وَنحْلٍ..

كَتَصْفِيقِ أجْنحَةٍ مِنْ نُحاسٍ..

كَلَيْلِ الحرائقِ إذ يَستَجيشُ مِنَ الصّخْرِ بَحْرَ البلابل..

فَارْفَعْ شِرَاعَ الهَوَاجسِ عَبْرَ خِضَمّ القُرونِ القَوَاصِفِ!

عَبْر خَضَمّ الجَوى..

عَبْر أنواجِهِ الشّائِلاتِ..

تَبجّسَ مُنسَرِباً فى فِجَاجِ الزّمَانِ.

كَأنّ خِضَمّا تدافع بِنْ خَفقَان الحبال

وَبِنْ غَلَيَانِ الجَوَانح....

والنظرات الكَسِيرَة...

والأَوْجُهِ المستحمة فى نَوج أوزَارِها...

والظّهُورِ التى وسَمَتْها خُدوشُ الجَنَادِلِ...

كَىْ تَشرَئِبّ بأعنَاقِها ذَرَواتُ المعابد.....

كَىْ تَستَريح الى الظّلّ أرواحُ آلِهَةِ الدّم....

مَازَالَ كَاهِلُنَا مُثقلاً بِالمَعَاوِلِ.....

كَىْ يَمَسّ الصّخرَ تَحتَ أصَابِع آلِهَةِ الدّم...

كَىْ تَتَبوّأ تِلكَ العُرُوشَ التى اقْتَلَعَتْ....

قَبلَ أنْ تَتَبوّأ فيها، ألُوفَ الأظَافِرِ آلِهَةُ الدّم..

ثمّ استَوَوْا فَوقَ هَذا الرّكَام...

رُكَامِ العُصُورِ الذبيحة

ثمّ استوى الجندلُ المتسابقُ...

يأيّها الجندلُ المتسابقُ!

ماذا إذنْ تحتَ أضلاعكَ الراسياتِ؟

وماذا وراءَ الوجومِ المطلِّ من الصخرِ منْ غيهبِ المنتهى؟

غيرَ أجراسِ عاصفةٍ من لهيبِ السّياط.....

والاّ وساوسَ نهرِ الأنينِ المعتّقِ...

يجري هنا تحتَ أضلاعكَ الراسياتِ...

والاّ عيونَ القرونِ البواكي تطلُّ منَ الصّخرِ......

والزفراتِ الحبيسةَ تحتَ ظلالِ السياطِ ووطءِ السّلاسلِ...

والعبراتِ التي بلّلتْ رملَ هذا الشقاءِ...

والاّ اختلاجَ الجفونِ المسهّدِ تحتَ ارتجاجِ المعاولِ...

يا أيّها الجندلُ المتسابقُ!

كيف استوتْ درجاتكَ فوقَ حديدةِ هذا الضّنى؟!

«موريتانيا»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عبد المنعم الباز

هناك

١ ـ مخلوقات الرمل

خمسون مترًا فقط بعيدًا عن جلسات المسامرة أمام العنابر، وإذا أنت والجبل والسماء. المساء يحب الناس كلهم، العساكر بالذات. يصالحك على الرمل ويفرش أمامك النجوم. والجبل صارم السكون، أليف رغم وجوده الأبوى الثابت. ربما لأنه بعيد إلى حد ما، ربما لأنه قصير إلى حد ما. أنا أحب هذا الجبل بالذات. أعطى له وجهى وأعطى ظهرى للفصيلة.

الآن أرى الكلب الذى كان ينبح من بعيد، يعرج ويحوم حوله ثلاثة كلاب صغيرة. الآن أرى نصف القمر المضىء فى سماء يتدرج بها الرمادى واللبنى والبرتقالى. الآن أعرف أن الخمسة الجالسين هناك مسيحيون وأن الذى فى الوسط يقرأ لهم من كتاب صغير فى يده.

أوقن أن بقية الفصيلة تصلى الآن المغرب، وأن البرتقالى سيتلاشى، وبعده الأزرق ثم يسود الأسود، قبل أن تنام الكلاب الصغيرة والكلب الذى يعرج والمسيحيون والمسلمون.. وأنا.

●

٢ ـ الرابع

هى فقط كانت تقاوم يده الزاحفة من ساقها إلى أعلى، بينما كانت شفتاها ممنوحتين تمامًا، لفمه المعطر بآخر نفس من السيجارة التى يضعها بين شفتيه بسرعة حين يقترب صوت ما.

لابد أنها أرسلت أخاها الصغير لعمل أشياء صغيرة، أو أن جدتها تجلس الآن نائمة فى ركن الحجرة الذى لا أراه. لابد أن أهلها يعلمون أن أشياء كهذه، تحدث بالتأكيد بين أى خطيبين. لابد أنه يحاول إقناعها بالإسراع فى عمل الدخلة أو على الأقل بقبلة أخرى قبل قدوم أخيها أو استيقاظ جدتها.

لابد أنها تشعر بنشوة تسمح لها بالاسترخاء هكذا وصفعة بمداعبة.. لابد أن الشيطان الذى يثالثهما يكرهنى جدًا.

●

٣ - طلاق هادئ

مازلت أذكر صوتها البعيد الجريح وهى تقول «ليس موجودًا، ليس موجودًا هنا». كنت أريده لشىء هام فسألتها: «متى يعود؟».

فاجأتنى إجابتها «إنه لا يعيش هنا الآن». قالتها بهدوء وكأن الأمور واضحة، ويجب أن أنهى الاتصال عند هذا الحد، لكنى واصلت بإصرار غبى مندهشًا: «أليس هذا بيته؟!».

عندما صممت ولم تغلق السكة أدركت فجأة كل شىء. كان صوت أنفاسها واضحًا والسماعة قد تزايد وزنها فى يدى ولسانى يبحث عن كلمات مثل «آسف، هل هناك رقم يمكن الاتصال به فيه؟» وبدا أنها يئست منى تمامًا. وأنها رغم كل شىء لا تريد أن تغلق السكة، فعادت إلى «ليس موجودًا.. ليس موجودًا هنا».

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

●

٤ - بعد قليل من الآن

رغم نظارته، ضحك الولد للبنت التى مدت يدها فوق ركبتها المكشوفة. لابد أنه يسخر منها، مادام شعرها الذى يواجهنى الآن لم يهتز بأية ضحكة. الأصوات بعيدة ثم أنهما يتهامسان بالتأكيد. بعد قليل من الآن ستتقلص مساحة الظل التى يختبئان فيها من شمس الكلية. إذا استمرت تجلس معه رغم الشمس فلابد أنها لا تخاف من أبيها.

مر ولد آخر، وهز رأسه لهما ثم مشى بسرعة. لابد أنه صديقه جدًا، لكن البنت وضعت على الفور حقيبتها فوق جيبتها البنفسجية، وهو سكت يبحث عن شىء يقوله، لأن الصمت يترك البنت مكشوفة أمام الشمس.

لقد وجد شيئًا، وأخذ يهز يديه وهو يقوله. والبنت اهتز شعرها جدًا وأعادت الحقيبة إلى جوارها، فاطمأن وشبك أصابع يديه حول ركبته اليمنى وراح يؤرجحها قليلاً.

الشمس طالت الآن امتداد السيقان الأربع. ستزحف بسرعة إلى الفخذين والذراعين ثم تمسك الرأس. سيكون هناك عرق وتنميل وصداع وكلمات كثيرة يبحث عنها الولد كى يهز شعر البنت. ثم سينهضان بالتأكيد، فقط ستقول عيون البنت لحظة الافتراق ما الذى بلغه رصيد الولد داخلها.

آه ياذات البلوزة الوردية، لا تجعلى الولد يجلس تحت شمس العام القادم، وحيداً، مثلى.

●

٥ - الذى لا يطير

أنا أعطيت البنت التى ليس لها تليفون، القصة التى لا أعرف كيف أعيد كتابتها. والبنت التى قالت إنها بالتأكيد ستأتى المرة القادمة، لم تظهر على الإطلاق. والقصة التى صارت بعيدة بدت هشة للغاية، مجرد موعد خطأ فتضيع أو مصادفة طيبة فتظهر.

أظن أننى خاطرت بالقصة فى محاولة لاصطياد البنت. الآن أنقب عن البنت لأمسك القصة. البنت ليست جميلة، فقط كانت تبدو صادقة العينين. والقصة؟ لا أذكر. لابد أنها كانت جيدة مادمت لا أستطيع إعادتها. كل ما أذكره أنها كانت عن ولد يحاول الإمساك بفتاة تطير.

لابد أن البنت التى تطير ظلت فى متناول عينيه وفى لا متناول يديه. لابد أننى أنهيت القصة بالولد يضع يديه فى جيوبه ويسير يشوط الطوب فأنا كاتب واقعى.

لابد أن البنت التى ليس لديها تليفون، لا تعرف كيف تتصل بولد مثلى ليس لديه تليفون. آه من الثقوب الصغيرة والأجنحة الصغيرة. يا إلهى معجزة واحدة صغيرة.. أريد قصتى الآن.. أريد أن أجعل الولد يمسك البنت التى تطير.

مختار على أبو غالى

الموضوع الواحد
بين
القصيدة والقصة
حجازى • الشطى

من المسلم به أن الشعر مرسلة كلامية تتخطى المعنى الوضعى للكلمة، لخلق ذاكرة أخرى غير عادية يتحطم معها السياق الدلالى للغة ولذلك خص الشعر بالانحراف الذى «يقف ضد التطابق الكلامى» كما يقول «فاليرى»، ويشكل سمة من سمات التكوين الشعرى، ومن هذا التناقض الخصب يتشكل أحد العوامل فى جدلية الإبداع الشعرى، وعلى قدر الانحراف تكون الشاعرية، حيث تنحرف الكلمة إلى فضاء جديد منتظم على نحو نطقى معقد يكون هيكلية للنص، متجها بالدرجة الأولى إلى مخاطبة القلب والمشاعر [1]، على عكس من النثر الذى يخاطب العقل، ويتميز باللاانتظام الموسيقى، ولا يمثل من ظاهرة الانحراف إلا القدر الذى يقربه من الشعر.

وقد عالج «جان كوهن» فرق ما بين الشعر والنثر فى شكل ثنائية نظم/ نثر، بما هما نقيضان، فالشعر عنده دورى المسار والنثر خطى المسار [2]، وفى سياق حديثه عن الحشو كمقوم يميز لغة الشعر، فتح قوسا يتعلق بالنثر الأدبى، وذكر أن هذا «يستخدم بكثرة ما هذا النمط من الصور، وهذا يثبت بأنه من وجهة نظر أسلوبية لا يختلف عن الشعر إلا كميا، ليس النثر الأدبى إلا شعرا ملطفا، حيث يمثل الشعر الشكل الأقوى للأدب، والدرجة القصوى للأسلوب.... والفارق بين الشعر والنثر، وبين حالة للشعر وأخرى، يكمن فقط فى الجراة التى تستخدم بها اللغة الوسائل الممكنة والمسجلة ضمن بنيتها» [3]، وهى رؤية شكلية تصطدم مع ما طرحه «نو ثروب فراى» الذى يميز بين الشعر والنثر استنادا إلى المقاييس السياقية، كما أنها تصطدم مع رؤية «ريفاتير» الذى يرى الفرق بينهما فى طريقة تضمن الخطاب الشعرى للمعنى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وكان أحد النقاد الشكليين «تينيانوف» - قد نقل عن «جوته» كلمات يقول فيها : «لكى نكتب النثر لابد أن يكون هناك ما نقوله على الأقل، فمن لم يكن عنده ما يقوله ليس بوسعه أن يكتب نثرا ولكنه يستطيع أن يكتب شعرا، أن يبحث عن قوافى [قواف]، ويتابع إيحاءات الكلمات وتولداتها، حتى يبدو فى نهاية الأمر وكأنه قد ظفر بشىء ما - ولو لم يعن شيئا على الإطلاق - إلا أنه يبدو «دالاً على أية حال»[٤]، ومعنى هذا - بعيدا عن سخرية جوته - أن الشعر لا يحتم أن يكون ما يجب توصيله، **فليس التوصيل هدف الشعر، على عكس النثر الذى لا يهدف إلى شىء سوى هذا التوصيل.**

ويؤدى ذلك إلى أن الخاصية التى تميز الشعر عن النثر - كما ترى المدرسة الشكلية - هى أن الكلمة الشعرية ليست مجرد تمثيل لموضوع، ولكن يتم تلقيها ككلمة، مما يمنحها ثقلا وقيمة، بحيث «تتميز الجملة الشعرية بأنها نشاط لغوى خاصيته الأولى هى القابلية القصوى لتلقى أشكال التعبير»[٥] وهو تصور بلغ به «سارتر» إلى ذروته، فى سياق دفاعه عن استثناء الشعر من قضية الالتزام، لأن الشاعر وإن كان يستخدم الكلمات مثل الناثر، فهو لا يستخدمها بنفس الطريقة «بل لنا أن نقول إنه لا يستخدم الكلمات بحال، ولكنه يخدمها... والكلمات أشياء فى ذاتها وليست بعلامات لمعان... والناثر دائما وراء كلماته متجاوز لها ليقرب دائما من غايته، ولكن الشاعر دون هذه الكلمات لأنها غايته، والكلمات المتحدث خادمة طيعة، وللشاعر عصية أبية المراس لم تستأنس بعد، فهى على حالتها الوحشية، والكلمات للمتحدث اصطلاحات ذات جدوى وأدوات تبلى قليلا قليلا باستخدامها ويطرح بها بعد حين ولا تعود صالحة للاستعمال، وهى للشاعر أشياء طبيعية تنمو طبيعية فى مهدها كالعشب والأشجار.

والشاعر لدى «سارتر» خارج نطاق اللغة، ولذلك فإن الكلمات التى تبدو لغيره دوافع لمعرفة العالم، تزج بالشاعر وسط الأشياء، بحيث تظهر الكلمات فى عينى الشاعر فخًا يصطاد به حقيقة أبية المراس، مما يجعل الكلمات ذات كيان حى تمثل المعنى أكثر مما تدل عليه، والخلاصة أن اللغة مع الشاعر مرآة العالم. ويستمر «سارتر» فى تمييز الشعر من النثر، فالناثر فى رأيه يجلو عواطفه حين يعرضها، أما الشاعر فإنه يصب عواطفه فى شعر، ثم ينقطع عَهده بمعرفتها بسبب سيطرة الكلمات عليها، ونفاذها خلالها، وإلباسها إياها أثوابا مجازية، فبدت الكلمات غير دالة عليها حتى فى نظر الشاعر، حيث الانفعال أصبح شيئا له كثافة الأشياء، وعليه مسحة من الغموض، وهى خاصية اكتسبها من الألفاظ التى صار حبيسها، وفى الشعر دائما أكثر بكثير من مجرد الأحاسيس والمشاعر.

ومن أجل هذا وغيره استثنى «سارتر» الشعر والشاعر من قضية «الالتزام» التى كانت مثارة على الساحة الثقافية يومئذ، واعتبر الذين يطالبون الشاعر بالالتزام من الحمقى، حيث لا تشابه بين عمل الشاعر والناثر فى الكتابة، فالعالمان منفصلان ولا صلة بينهما، وما يعتد به أحدهما قد لا يعتد به الآخر، فالنثر نفعىّ فى جوهره، والشعراء يترفعون بالـلغة أن تكـون نفعية [٦].

فما الذى نراه فى الموضوع الواحد إذا عالجه جنسان أدبيان مختلفان؟ لقد تعود النقاد أن يوازنوا بين

قصيدة وأخرى، أو بين شاعر وشاعر، إن لم يكن فى الأفكار ففى الوسائل التعبيرية، والأدب المقارن يشترط انتقال الموضوع من لغة إلى لغة حتى يكون مادة للمعالجة، ولكن الدراسات الأدبية بفروعها صمتت عن معالجة الموضوع إذا تناوله الشاعر والقصاص، وهنا تكمن الجدة فى مثل هذه الدراسة، التى سنديرها حول أديب وقصاص هو الأستاذ الدكتور **سليمان الشطى**، والشاعر الكبير الأستاذ **احمد عبدالمعطى حجازى**، وكلاهما عالج موضوعا واحدا، كل بلغته الفنية الخاصة، اختار له الأول فن القصة، وعالجه الثانى شعرا.

الموضوع يمكن أن تسميه: «المثقفون بين الوهم والحقيقة» على شريطة أن يكون الوهم والحقيقة ممثلين فى السلوك الشخصى للإنسان المثقف فى حياته اليومية، بعيدا عن المادة الثقافية التى يتعاملون بها لأن ذلك له منحى بعيد عما نحن بصدده، ربما يتعلق بالمصادر التى تغذى الأفراد والمجتمعات، فتربيهم على الأمانة والصدق بما تمدهم به من حقائق، وقد تزيف عليهم فتعدهم وتمنيهم بأوهام وأباطيل، ولكن مسرانا الذهنى يدرس السلوك الإنسانى للمثقف، وعلى وجه التحديد، يرصد جانبا سلبيا لأنموذج المثقف الذى يسرع إليه الوهم فيوقعه فى الارتباك والتخليط. وإذا كانت الاكاديمية تحتم أن نبدأ بمن سبق إلى طرق الموضوع، فنحن لا نصطدم بها، وإن كان هذا ليس حتما فى دراستنا، لأننا على يقين من أن المبدع التالى لم ينظر للأول فى قليل أو كثير، فالموازنة على غير بابها أصلا، ومع ذلك سنذكر القصيدة أولا، ونثنى بتلخيص للقصة، وليس فى الأمر إلا أن الحدث التاريخى للعملين كان كذلك.

قصيدة أحمد عبدالمعطى حجازى بعنوان «إشاعة»، وهى من ديوانه الرابع، وعنوانه «مرثية العمر الجميل» ونضعها هنا بين يدى القارئ، ليتابع معنا - موافقا أو مخالفا - تقول القصيدة:

ولما تسلل فى الليل من أخبرونى
بأنهمو فى انتظارى
وأنهمو شوهدوا حول دارى
وقفت سجينا
وهأنذا هارب ومطارد
أهيم بلا وجهة
أتخبط فى العربات، المحلات، مفترق الطرقات، الحوارى، حبال التليفون، ضوء النيون، برايا المصاعد
أحاول أن أتدبر أمرى
أعد دفاعى
أحدق فى كل شىء أراه
كأنى أبث اليه اعتذارى
كأنى أحاول نقل المدينة فى مقلتى لسجنى
ولكن بلا طائل، فأنا هارب
والمدينة تهرب منى
وأشعر أنى فقدت قناعى
ملامح وجهى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأنى أحس ببعض الدوار

وأن علىّ التحلى ببعض الشجاعه

أقول لهم:

- قد يكون صحيحا، وقد لا يكون أنته يدى.. أو طوته الظنون!

أقول لهم:

- بل أنا مذنب! فاقتلونى!

مضت ليلة الرعب مبطئة، ساعة إثر ساعه وأقبل من أخبرونى بأن الذى سمعوه.. إشاعه!(٧)

هذه هى القصيدة التى أرخها الشاعر بعام ١٩٦٦.

بعد ذلك بما يقرب من عشرين عاما، كتب الدكتور **سليمان الشطى** قصة قصيرة بعنوان «صوت الليل» ونشرها ضمن مجموعة قصصية عنوانها: «رجال من الرف العالى»، ونحاول هنا أن نقدم تلخيصا لها يساعد على متابعة الدراسة.

كان بطل القصة قد بدأ يدخل فى النوم، حين دق جرس الباب، وسبقته زوجته، وعادت ممتقعة اللون لتخبره «أن أحدهم سيموت»، فأسقط الخوف بطل القصة فى عالم الوهم، وراح يستحضر أحداث يومه فى المجلس الكبير من نقاش حول وسائل الخدمة الاجتماعية، واستعاد تفوقه على الآخرين فى حديثه الذكى بالمقارنة بين ضياع الإنسان المعاصر فى المدينة من جهة، ودفء الحياة الإنسانية فى صحراء الماضى من جهة أخرى، واستغرق فى هذه التفاصيل والصوت الصارخ على الباب يستغيث، والبطل لا يفتح، وتتكرر الاستغاثة، ويتكرر معها خوف النموذج، وحين هم بفتح الباب أوقفته زوجته خشية أن يكون فى الأمر مكيدة، وتضخم كلمة «مكيدة» الوهم فى خيال البطل، فيهجم عليه «خاطر لموقف قديم، حينما تصلب وقال كلاما خطيرا مع شكه ببعض الحاضرين أنهم عيون ناقلة أخبار... يومها حث على إشاعة الإحساس بالإنسان وإلغاء كل تمييز، وهذا لا يكون إلا من خلال الموقف السياسى الواضح»، وأدت به ذاكرته النشطة إلى خطة اختطافه من مجهولين، وأنها وضعت فى ذلك اليوم، وحين تجاوزت إشاراته الحدود المرسومة، وأخذ خياله يلون الأحداث، فانتقل به إلى تأثير اختطافه على أسرته، حين ينتشر الخبر.

وتسرى عدوى الفزع إلى زوجته التى تطلب بوليس النجدة الذى لا يرد، ويحاول البطل أن يشجع نفسه، فيهم بالخروج إلى الطارق المستغيث، وتلحق به زوجته، ولتردده لا يفتح الباب، ولكن يسأل عن طريق الهاتف الداخلى: «من أنت؟» فيجيبه: «أنا جاركم حارس المبنى المجاور»، ومع أن القصة هنا تلقى نقطة ضوء على الطارق المجهول، فإن فزع المثقف يدخله فى سرداب آخر من الوهم، فيتخيل أن هناك محاولة لاغتيال الحارس أخذا بالثأر، ويؤيد هذا الوهم عنده أن الحارس من بلد تكثر فيه حوادث الثأر، وتستدعى الذاكرة حادثا مشابها من هذا الطراز، ثم قرر الخروج إلى هذا الطارق، ولكن الرعب مازال يعمل عمله، فيطلب من زوجته التى صاحبته أن توقظ الخادم ليكون فى صحبته، ويسمى هذا الخوف حذرا «فالحذر واجب، واثنان أحسن من واحد»، وخرج الثلاثة، ليكتشفوا أن الحارس المسكين كان يعانى أزمة حساسية حادة أصابته بعد أكلة سمك لا تناسبه، ويختم الأديب القاص قصته بجملة دالة

على لسان البطل: « إنه الضعف البشرى»، وجملة دالة أخرى عن البطل: «وراح يرتب أفكاره من جديد» (٨).

- ودراسة الموضوع تتحرك فى مسارين متضادين بطبيعتهما، يتعلق أولهما بوجوه التلاقى بين العملين، وهذا المسار هو المحرض والمثير لهذه الدراسة منذ البدء، ويتعلق المسار الثانى بوجوه الاختلاف فى المعالجة، وهو مسار لازم بالضرورة، فدونه لا تكون هناك موازنة أو مقارنة، لأن اللاحق من العملين والحال كذلك يفقد كثيرا من مقومات الإبداع الأصيل، وفى ذلك ظلم بين، مع مراعاة ماسبق أن بيناه من أن الذى نحن فيه ليس من قبيل الموازنة ولا من قبيل المقارنة، وعلى الدراسات الأدبية أن تبحث له عن مصطلح نقدى يميزه عنهما، ونعتبر هذا نداء إلى كل من يهمه الأمر أن يشارك فى البحث عن هذا المصطلح الجديد.

وجوه التلاقى..

- بداية نحن أمام نمط من السلوك الإنسانى، يكاد يكون سمة لشريحة من الناس، هذه الشريحة لا تخص المجتمع المصرى وحده كما صورته القصيدة، ولاتخص المجتمع الكويتى وحده كما صورته القصة، بل هى سمة ناهدة لأن تكون سمة عالمية، لأنها - بيئة الثقافة بوجه عام، وبهذا المفهوم تصبح مفردة من « **النماذج البشرية**» التى يعالجها الأدب المقارن، إذا تتبعها الدارس فى الآداب المختلفة بين اللغات، هذا السلوك الذى نراه فى نموذج «المثقف» من سلوك متشكك، فيوقع الإنسان فى مباءة من: التردد، والفزع، والاضطراب، تأخذ عليه جماع نفسه فيصاب بالحيرة والارتباك، ويذهب قلبه شعاعا لمجرد أى مثير صغير قد لا يكون له أدنى علاقة بالهول الذى انخلع له قلب النموذج، ومصداقية هذه السمة تغص بها حياتنا اليومية، وفى وقائع الأيام حول كل منا شواهد صارخة على هذه الحقيقة النفسية، فهل جردت الحساسية التى أذكتها الثقافة فى الإنسان صاحبها من بعض قواه النفسية فى مواجهة الأحداث خارج نطاق الثقافة؟ نخشى أن نكون قد ظلمنا الثقافة لو كان الجواب بالإيجاب!

ومن وجوه التلاقى بين العملين أن الشاعر والقصاص اتحدا **فى الإطار الزمانى**، فكل منهما اتخذ من الليل وعاء للحدث، وكان التوحد بينهما قويا لدرجة أن كلاهما بدأ بالليل، فالقصيدة تبدأ فى بيتها الأول بقول الشاعر: «ولما تسلل فى الليل من أخبرونى»، وكذلك الأمر فى القصة وهذه بدايتها: «كان فى أول لحظات خدر النوم عندما اخترق أذنه صوت جرس الباب يهشم صمت الليل».

ولكى يكون التوحد حميما أكثر وأكثر بين العملين فى الإطار الزمانى نجد المبدعين ينصان على نهاية الحدث أو الأحداث مع نهاية الليل، فالقصيدة تنتهى مع قول الشاعر: «مضت ليلة الرعب مبطئة، ساعة إثر ساعة/ وأقبل من أخبرونى بأن الذى سمعوه إشاعة»، وتتوازى القصة مع القصيدة فى نهايتها مع نهاية الليل: «مع النور الأول مع الفجر كان منتصبا ثابتا، يقول لزوجته باعتداد ووضوح: لاشىء .. حساسية».

لو كان الأمر بين قصتين لتوقفت الموازنة هنا، وأكدت على التأثير والتأثير بين المبدعين، ولكننا نكاد نجزم بأن الدكتور **سليمان الشطى** لم يكن فى ذهنه القصيدة من قريب ولا من بعيد، ليس لأنه غير مهتم بالشعر، فهو

أستاذ أكاديمى فى الأدب الحديث، ولكن انطلاقا من أن موهبة القص التى تنبه إليها منذ بداياته، وغذاها بقراءاته، من طبيعتها أن تكون مبرمجة على هذا الجنس الأدبى، فتأثره يكون بالدرجة الأولى مستقى من منابع القصة. ونتساءل.. ما الذى جعل كلا من الشاعر والقاص يعمد إلى «الليل» إطارا زمنيا يغشى مساحة القصيدة والقصة من البدء حتى النهاية؟

ونقول... إن الليل هو مسرح الجريمة، فيه تحاك الدسائس، تدبر المكائد، لأن عين الكون فيه منطفئة، فهو مناسب لتنفيذ الجرائم، والليل بهذا المعنى متطابق مع الأوهام التى اعتمدت بطل القصة، من خطف واغتيال، كما أنه منسجم مع القصيدة، حيث العبارات التى تتناقلها الألسن عن «زائر الليل»، أو «زوار الفجر»، ومادام الأمر كذلك فإن «الليل» فى العملين يتجاوز وضعه المعجمى، وينهد إلى مسار آخر كإشارة مفتوحة تطمح إلى التعبير الكنائى أو الرمزى.

- كما يركز العملان على **تصوير الشخصية من الداخل**، والتصوير من الداخل يهدف إلى جلاء النفس الإنسانية على ما هى عليه فى الأفراد والجماعات، والوقوف على حقائق الموقف هو الخطوة الأولى فى العلاج، ففى القصيدة والقصة تجربة إنسانية عميقة تبرز الحقيقة النفسية والإنسانية من أجل بناء مجتمع أفضل (٩) ومع بروز الحقيقة ندرك أن النموذج البشرى غارق حتى الأذنين فى الوهم الذى أدى به إلى الفزع المربك والحير، فبطل القصيدة يقول: «وقعت سجينا/وهأنذا هارب ومطارد/أهيم بلا وجهة/ أتخبط فى العربات، المحلات..... وأشعر أنى فقدت قناعى/ ملامح وجهى/ وأنى أحس ببعض الدوار»، أما بطل القصة فقد صوره المؤلف فى المفتتح بقوله:«انتفض...... القى دثاره فى حركة رعب مفاجئة»، وفى مرحلة من تطور الأحداث بداخله:« أحس بالتخاذل، وأرخى الخوف والمفاجأة كل متصلب فى جسده»، و «لم يجرؤ على ضغط زر الفتح (يقصد فتح الباب)، ودب الوهن فى ركبتيه، لسانه يصطك متخشبا بين فكيه»، وحتى انتقل به الخيال إلى مناقشة الثأر الذى يتعرض له الحارس، يلاحقه العجز والوهن، فيقول : «ماذا لو كان مطاردوه يجرون وراءه؟ ماذا يحدث لى؟ قد يصيبنى ضرر!» كما يلجأ إلى اللغة فى تبرير ما هو فيه من هلع، فيسميه «حذرا»، ثم يطلب من زوجته إيقاظ الخادم مستعينا باللغة «لابد أن يكون الإنسان منتبها لما حوله، الموقف مخيف ويحتاج إلى دقة فى التعامل، يجب ألا تكون حركتنا ردة فعل سريعة وتابعة للأحداث... حينئذ سنقع فيما لا نحب».

كما رسم له المؤلف صورة تكاد تكون تكون كاريكاتورية فى طريقة فتح الباب،فهو لا يلجأ إلى فتح الباب الرئيسى الذى يأتى منه الصوت - كما هو المفروض - بل يفتح بابا آخر، وحتى هذا يفتحه ببطء، حتى «يكون لديه متسع من الوقت ليقفله مرة أخرى» إذا كان فى الأمر ما يريب.. «ببطء وحذر سار نحو الزاوية البعيدة، فضل أن يرفع رأسه وينظر من بين قضبان السور»، وحتى بعد أن رأى الرجل منحنيا ومتكئا على عمود النور، و «يده على صدره، وقد التوى كل شىء فيه»، بعد كل هذه الحقائق «انفتح الباب، كانت زوجته مندفعة، وورائها الخادم»، الخلاصة أنه آخر من يصل.

ونجم عن الفزع الذى استغرق البطل فى العملين ووقوعه أول الأمر هام على وجهه متخبطا فى مفترق

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الطرقات، ثم بدأ يفكر فى كيفية المواجهة: «أحاول أن أتدبر أمرى/ أعد دفاعى»، وتطور فكره إلى تشجيع نفسه: «وأن علىّ التحلى ببعض الشجاعة»، ويعطى تفسيرا لما أعده من دفاع، والتفسير يأخذ ثلاثة أشكال متغايرة : «أقول لهم: لن أجيب فلستم قضاتى»، ثم «أقول لهم: قد يكون صحيحا وقد لايكون/ أنته يدى أو أنته الظنون»، والإجابة الثالثة: «بل أنا مذنب ! فاقتلونى»، وهى إجابة تتحرك من النقيض إلى النقيض، من رفض الإجابة مع عدم الاعتراف بالقضاة أنفسهم، إلى الإقرار والاعتراف الصريح بالذنب، مرورا بالإجابة المتارجحة بين الرفض والاعتراف.

وقد تعددت الاحتمالات كذلك مع بطل القصة، فبينما هو غارق فى الرعب من احتمال اغتياله، أوصى نفسه بالشجاعة : «لابد أن يتشجع» وهو المعنى نفسه الذى حدث به بطل القصيدة نفسه، ويبدو أن بطل القصة قد تمالك بعض الشىء، فداخله قدر من التبصر، لا يمكن أن تكون هذه مؤامرة... ذلك الموقف لم يكن بالخطورة، ولو أرادوا أن يصنعوا شيئا لا يكون بهذه الطريقة المفضوحة، ومع ذلك لم يمنعه هذا القدر من التبصر أن يسقط فى وهم جديد.

وجوه الاختلاف

سبقت إشارتنا إلى أن العمل الأدبى الأصيل لا يفقد شيئا من مقوماته لمجرد أنه تلاقى مع غيره من الأعمال، ذلك لأن لكل موهوب وسائله وأدواته التعبيرية الخاصة التى تميزه عن الآخرين، فيظل العمل قائما بنفسه، وعليه طابع قائله، حيث يشق لنفسه فضاء جديدا، قد يكون موازياللفضاء السابق، وقد يكون نقيضا له، أو متقاطعا معه، وهو فى جميع الحالات يكون نصا جديدا غير السابق، مادامت أدواته الفنية مكتملة، وعلى القارئ المبدع أن يكشف عن فارق ما بين العملين، ووجوه الاختلاف بين العملين فى عنصر أو أكثر هى بعض الشواهد على أصالة هذه الأعمال، وعلى هذا ترصد الدراسة وجوه الاختلاف بين القصيدة والقصة.

- وأول ما نراه فى هذا السياق **تمايز الخطاب**، فالقصيدة التزمت ضمير المتكلم من ألفها إلى يائها، وهذا قد يوحى بأن الحدث من تجارب الشاعر الواقعية، ويرشح لذلك أن الشاعر له فكره وتوجهه فى المسألة السياسية، مرتبطا برؤية وطنية وقومية، والذى أعرفه أن فى طبع الشاعر ضربا من الحدة والصرامة والصلابة، بمعنى أنه لا يقبل فى جدلياته الحلول الوسط، وأعرف مثلا أن ديوانه الأول «مدينة بلا قلب» قد تعرض للمصادرة فى السنوات الأولى للثورة المصرية، ومع ذلك مضى الشاعر فى خطه ومعتقده دون أن يلون فكرا أو يصبغ معتقدا، حتى تبين للمسئولين نظافة محتواه، والتفسير الخاطئ الذى أدى إلى مصادرة ديوانه، وتجربة مثل تجربة القصيدة لا تستغرب على شاعر بهذا الخلق.

أما القصة فقد استخدمت ضمير الغيبة فى الحديث عن البطل، ولكن القصة بطبيعتها تفسح المجال لتغير صيغة الخطاب، من غيبة إلى تكلم إلى خطاب، لا من قبيل «الالتفات» المعروف فى البلاغة العربية، بل هو نابع أساسا من تعدد الأصوات فى القصة - لاحظ أن القصيدة كانت ذات صوت واحد - فهناك صوت الراوى، وهو الذى يسوق الأحداث فيذكر الآخرين بضمير

الغائب، وهذا الصوت فى حقيقة الأمر هو المسيطر على العمل، ومع ذلك يتيح الفرصة للأصوات الأخرى، كالبطل والزوجة والحارس المصاب، كى تعبر عن نفسها أو غيرها، أما صوت المؤلف فليس أحد هؤلاء على وجه اليقين، حتى لو ادعينا أنه مختبئ وراء صوت الراوى، وحتى لو سلمنا أنه صوت الراوى، فإن هناك مساحة فارقة تنأى إلى حد كبير عن جعل الحدث من واقع المؤلف الخاص.

ينشعب عن تمايز الخطاب **علاقة المؤلف بالنموذج**، فقارئ القصة لا يساوره أدنى شك فى أن المؤلف يدين البطل، وإذا خففنا التعبير فإنه يرصد جانبا فى حياة المثقف، ووضع القصة فى سياق العنوان العام «رجال من الرف العالى» يحتم أن يكون أبطال القصص التى تندرج تحت العنوان، آخذ كل منهم بنصيب من العنوان، وجماليات المكان تفسر لنا هذه الجوانب السلبية للأبطال، فمهمة الرف العالى فى هذه الفلسفة تجعله مستودعا لما ليس له مهمة آنية فى حياتنا اليومية، ربما يكون قد بلى أو مضى زمانه، وربما يكون أوانه لم يحن بعد، وفى أحسن الظروف يكون «ديكور»، وأيا كان أمره فليس من الحاجى والضرورى فى حياة الأوساط الاجتماعية التى يعنى بتصويرها المؤلف، على الأقل فى الوقت الراهن، وبهذا المفهوم يكون «المثقف» غير مهيأ للتعامل مع الحياة اليومية فى أبسط تصوير له، وإذا أطلقنا العنان للتعبير عن «المثقف» بما هو حالة، فإنه يكون فى أحسن حالاته بمثابة «تحفة» على الرف العالى، أى مجرد «ديكور»، بعيدا عن متناول الأطفال وقطط المنازل، لأنه بطبيعته هش وقابل للكسر، وعليه أن يصلح من شأنه، ويقوم من سلوكياته تجاه الأحداث، حتى يكون إنسانا مطابقا لما يتباهى به من عبارات طنانة فى المحافل وفى الكتب.

ونحن مع القصيدة لا نشعر بأكثر من العطف أو التعاطف مع هلع النموذج، لأننا قد نتناسى خوره وضعفه البشرى، ونُنحى باللائمة على من سبب له هذا الفزع، بالدرجة الأولى ندين السلطة التى تحارب حرية التعبير وتضطهد المثقفين الأحرار، وتسلط عليهم أذنابها، فلا يشعر المواطن - لا سيما المثقف الملتزم - بالأمان، وما دامت كلاب الصيد تنبحه فهو دائما مستوفز، يتوقع صنوفا مختلفة من حرب السلطة، ولأنه تعود على وسائل المصادرة، إما فى حياته الخاصة، أو فى ما وقع للأشباه والنظائر وعاينه بنفسه، فهو جاهز دائما لأن يطير قلبه من أية همسة مشبوهة.

فإذا اتحد الشاعر **أحمد عبدالمعطى حجازى** بالنموذج عبر ضمير المتكلم، فلا بأس، لأن له هدفا فنيا من وراء هذا الاتحاد، فهو يستعدى قارئه على السلطة، من خلال بث عواطفه ومشاعره تجاه الحالة، لتعدى الآخرين فينهضون لمؤازرته فى حرب مقدسة من أجل حرية التعبير، وإذا انفصل الدكتور **سليمان الشطى** عن النموذج مستخدما أساسا ضمير الغائب، فلا بأس، لأن له هو الآخر هدفا فنيا من وراء هذا الانفصال، فهو يعمل على تشخيص حالة مرضية، حرصا منه على علاجها والتخلص من سلبياتها.

مما يؤكد تمايز الشعور عند المؤلفين فى علاقة كل بنموذجه، أن **المثير أو المحرض** الأول فى العملين مختلف، فهو فى القصيدة له واقع صحيح، فهناك من تسلل فى الليل وأخبر النموذج بأنهم فى انتظاره، وأنهم

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

شوهدوا حول داره، إذن هناك واقعة من شأنها أن تورث الفزع، حتى ولو تمخضت في النهاية عن مجرد «إشاعة». فإذا استجاب النموذج ووقع في قلبه الرعب، ليس من حق أحد أن يتوجه إليه باللوم كما قلنا، ولكن المثير في القصة لا واقع له أصلا، فليس من طبيعة الحدث الأول «الاستغاثة»، أن يبعث كل هذه التهاويل من مخيلة النموذج، فهو من البداية مريض يطلب العون من الجيران، وهو كذلك في النهاية، معًا يشى بعدم التعاطف مع النموذج، لأنه هو الذى تبرع من عندياته بالزوابع والأعاصير التى بناها طورا بعد طور، واستسلم لها تعصف به وتدمره، حتى لو اعتذر عن نفسه فى النهاية بأنه «الضعف البشرى».

حصار البطل مع تحققه في القصيدة والقصة معا، فإنه في العملين يختلف، فعلى الرغم من أن النموذج يصرح بقوله عند **حجازى** «وقعت سجينا»، فقد تمثل سجنه في هروبه وشعوره بالمطاردة والمصادمة من مكان لآخر طوال الليل، وعليه فقد كان سجنه مجازيا، يتشكل في حصار الأفكار السوداء على مناشط الفكر والخيال، أما بطل القصة فقد كان سجنه داخل بيته، وكلا السجنين منبثق انبثاقا طبيعيا مؤتلفا مع سياقه، فالمحرض في القصيدة تزامن مع وجود النموذج البشرى خارج منزله، واقترابه من منزله سيوقعه في المكروه، فهروبه إذن طبيعي، بينما المحرض في القصة تفجر مع وجود النموذج داخل منزله، والخروج منه سيوقعه في المحظور حسب أوهامه، فكان لزوم البيت إذن طبيعيا.

ظهرت **المدينة** كموضوع بشكلين مختلفين في العملين، المدينة في القصة إشارة محايدة، أى مجرد وسيلة من وسائل التصوير، وجدنا فيها البناء الحديث ذا الأبواب المتعددة، والحارس، والتليفون الداخلى والخارجي، السيارات، بوليس النجدة، أعمدة النور، وكلها من مفردات المدينة، استغلها الشاعر كأدوات للتصوير، دون أن يتخذ من المدينة موقفا، إلا في مكان سيأتى بعد قليل، أما القصيدة فقد استخدمت المدينة كذلك بما هى وسائل تعبيرية، «أتخبط في العربات، المحلات، /مفترق الطرقات، الحوارى،/ حبال التليفون، ضوء النيون، مرايا المصاعد..»، والقصيدة بهذا القدر تتفق مع القصة، ولكن القصيدة تقول فيما بعد: «كأنى أحاول نقل المدينة في مقلتيّ لسجنى/ ولكن بلا طائل، فأنا هارب/ والمدينة تهرب منى»، وهى عبارة تحدد موقفا من المدينة، هو أقرب ما يكون إلى الجدلية، فشاعرنا قد تجاوز علاقته الرومانسية بالمدينة، وانتقل ببصيرة نفاذة إلى مرحلة الوعى الحدث، وهو موقف ناضج متطور عن مرحلة الرومانسية.

وجدلية المدينة عند **حجازى** تستدعى جدلية المدينة في القصة، فالدكتور **سليمان الشطى** خلع على بطله موقفا رومانسيا في لحظة أولية: «لقد أصبح الإنسان وحيدا في أشد المواطن ازدحاما.. إن ضياعنا وسط مدينتنا وإحساسنا بالوحدة مرهق.. هذه صحراؤنا، لقد استطاع دفء الإنسان فيها أن يملأ أطرافها المترامية، فخلقت مجدا من القيم»، ويتابع تمجيده لقيم المجتمع الصحراوى من: نجدة، وتعاضد، وكرم، في مقابل مشاعر العزلة في زحام المدينة، وهذا موقف رومانسى من المدينة، يمثل مرحلة الشعور بالضياع، ويطالب بالعودة إلى قيم المجتمع البدائى (١٠).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والوعى المحدث فى القصة يأتى فيما بعد، حين يقول البطل معمقا مجرى الحوار: «ولكن علينا الا نعيش فى خدر الماضى.. لم أرد أن أمجد الماضى، ولكن أريد أن (أعصرن) هذه القيم، فيجب أن نعيش العصر ونتفهم منطقه، وأن نحيى إنسانية الإنسان، هكذا مثقفون يحسنون صناعة المجتمع بتعاونهم»، ونحن نعتبر هذه الرؤية الواعية تدخلا غير مباشر من المؤلف، للإيحاء بفلسفته الاجتماعية من ضرورة التحول، ولكنه اختبأ فى الإعراب عن قضيته وراء شخصيته القصصية، مراعيا فى ذلك أصول الفن القصصى (١١).

- والتمايز السابق أدى بالضرورة إلى كون القاص موضوعيا فى تجربته، حيث ترك بطله يصور نفسه فى حديثه الداخلى مع نفسه، ليصور بالتالى وعيه الباطنى، وعدم التدخل المباشر من القاص، جعل القص كأنه صدر عن محايد مصاحب للبطل، وبهذه الحيلة الفنية عمل على تبرير الآراء والأحوال والدوافع عامة، وبهذا الشكل الدرامى بدت القصة موضوعية اجتماعية محضة، وهى كذلك بطبيعتها.

والأمر ليس كذلك فى القصيدة، فالشاعر وصف تجربته عبر مشاعره الخاصة، ومن أجل ذلك ظلت القصيدة تعبيرا ذاتيا. وفارق الذاتية والموضوعية الذى نلمحه فى العملين موضوع الدراسة، فارق عام بين الجنسين الأدبيين : الشعر والقصة، وقد عبر **حجازى والشطى** عن ذلك بوضوح.

- ونحب أن نختم هذا المبحث بفارق آخر، وهو وإن كان عاما فإن له ملامحه فى المادة الأدبية التى تخضع للدراسة، هذا الفارق أشرنا إليه فى المدخل، وهو علاقة الشاعر والناثر باللغة، ونصوغه هنا فى شكل ثنائيات متضادة، ثنائية كبرى هى : شعر/ نثر، ويتفرع منها مجموعة من الثنائيات الصغرى، هى:

ثنائية: الموقف وسيلة للصورة الشعرية/الموقف غاية فى ذاته للناثر.

ثنائية: الشاعر دون كلماته/ القاص متجاوز للكلمات.

ثنائية/ الشاعر فى خدمة الكلمة/ الكلمة فى خدمة القاص.

وجميع هذه الثنائيات متمثلة فى القصيدة والقصة، ولنا وقفتان مع بعض كلمات فى القصيدة، نتبين على ضوئها القيم الفنية التى تفسر الأطراف الأولى فى هذه الثنائيات، ونخص الأولى لأن الأطراف الأخرى لا تحتاج إلى تفسير. تبدأ القصيدة بقول الشاعر: «وهما تسلل فى الليل من أخبرونى/ بأنهمو فى انتظارى/وأنهمو شوهدوا حول دارى/..» والتحليل اللغوى بمثابة الضوء الكاشف للأسرار الكامنة فى التعبير، فكلمة «تسلل» دالة بوضعها على التخفى، و «الليل» حجاب بطبيعته عن الرؤية، وفاعل التسلل والإخبار اسم موصول فهو غير محدد، والضمير «هم» ورد مرتين، مع واو الجماعة فى «شوهدوا» ثلاثتها ضمائر تعود على غير مذكور فى الكلام، وبناء الفعل «شوهدوا» لمجهول، ضيع الفاعل الشاهد على الواقعة، كل هذه إشارات دالة بقوة على الضبابية وعدم التثبت من حقيقة الأمر، مما يشى منذ البداية بأن تتجلى النهاية عن مجرد «إشاعة»، فكأن الكلمات الأولى شاركت فى صناعة نسيج لغوى من الإشارات الدالة، هيأت السياق لا صطياد المفاجأة غير المتوقعة «إشاعة»، التى أحدثت بمفردها مفارقة حادة مع كل ما سبقها فى فضاء القصيدة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الوقفة الثانية مع قول الشاعر: «كأنى أحاول نقل المدينة فى مقلتى لسجنى» فالحرف «كأن» فى بداية الجملة أداة تشبيه، والأصل فى الاستعمال أن يليها المشبه ثم المشبه به على التوالى، وضمير المتكلم المتصل بالأداة هو المشبه، كما أنه المشبه به، لأنه المتكلم فى حالين، المتكلم مقرونا بكل ما سبق الأداة، من أول «وقعت سجينا»، والمتكلم بشروط ما بعد الأداة، وهذا انشطار فى أقل رمز للكلمة، وكل شظية منه تعنى عالما كاملا بعواطفه وانفعالاته، وكائناته الحية والجامدة.

فكلمة «أحاول» ناطقة بالرغبة فى الفعل رغم الشعور بالعجز، لأن المفعول به بإضافته «نقل المدينة» صرح بالاستحالة، ومع ذلك فهناك أكثر من رغبة فى التجريب، وتتمدد الاستحالة أكثر إذا عرفنا أن نقل «المدينة» وهى من المتناهى فى الكبر، سينتهى ويئول إلى «مقلتى» المتناهى فى الصغر، وهذا فى حد ذاته تكثيف للوجود، كما تعلمناه من فلسفة جماليات المكان، ونقل المدينة إلى المقلتين تعبير كنائى عن منتهى الحب، لدرجة أن ترسب مثل هذا التعبير إلى العامية التى اتفقت على وضع من تعزه فى عيونها، وهو معنى دارج فى معظم البلاد العربية - إن لم يكن فى جميعها -. كما أن إضافة المقلتين إلى ياء المتكلم منتهى الحميمية، وفى هذا وذاك حرص بالغ على احتواء المدينة، حتى تكون عزاءه وسلواه فى المكان المنغلق وهو، السجن ، الخلاصة أن الجملة هنا جملة قاطبة، وفيها ماهو أكثر بكثير من مجرد إحساس» (١٢)، حيث الانفعال أصبح شيئا له كثافة الأشياء .

ونود فى نهاية هذا المبحث أن نكون أكثر قربا فى التفرقة بين لغة الشعر ولغة القصة، ونأخذ من القصيدة جملة ، لنرى كيف عبرت عن معناها قصة «صوت الليل». يقول حجازى فى قصيدته وهو يصور حالة الاضطراب التى سقط فيها: «وأشعر أنى خلعت قناعى»، وهى جملة نموذجية للتعبير الشعرى الذى بلغ غايته فى تمثيل المعنى أكثر مما تدل عليه - على حسب ما قرره سارتر - ، فالقناع كمصطلح نقدى معاصر له حدوده وشرائطه التى تواصى بها الدارسون، ولسنا عن هذا نتحدث، فليس لدينا قناع بهذا المفهوم فى القصيدة أو فى القصة (١٣)، ولكننا فقط نحاول إلقاء الضوء على كثافة التعبير الشعرى. وفكرة القناع أساسا مستعارة من المسرح، حيث يرتدى الممثل غير ثيابه الخاصة، ثيابا تتلاءم مع الشخصية التى يقوم بتمثيلها، وليس فقط مجرد تغيير الثياب، بل يغير من ملامحه وسماته وحركاته، وهذا هو القناع، ومن خلال القناع يتضمن الممثل شخصية من يمثله على خشبة المسرح، وعليه فى هذه الحال أن ينسى أو يتناسى تكوينه الخاص الذى قد يفارق تكوين البطل زمانا ومكانا، فهو إذن يؤدى دورا مصنوعا بعناية وإتقان، وبعد الفراغ من دوره على المسرح، يعود إلى سيرته الأولى إنسانا طبيعيا.

فإذا انتقلنا إلى ما نحن فيه، تكون الجملة الشعرية التى اخترناها، أشارت إلى حقيقتين، حقيقة ظاهرة يعيش بها النموذج فى الأوساط والمحافل الثقافية والرسمية، وهذه عادة تكون محاطة بصيغ معدة تحكمها سلوكيات تحفظ لصاحبها رونقا اجتماعيا مثاليا، فإذا ما خلا بنفسه وتعرض للسبر والاختبار تجلت الحقيقة الباطنة التى لا تصمد أمام وقائع الحياة اليومية، والعبادة الشعرية أشارت إلى هذه المعانى فقط، ولم تسم على وجه التحديد هذه الأفعال والأقوال التى كان الشاعر

يمارسها وهو يرتدى قناعه، وهنا يجيء دور القارئ الحصيف، ليشارك فى العمل الأدبى، بالتكهن عما يمكن فعله أو قوله حينئذ، وما دام القارئ مشاركا فى صناعة العمل فإن السلوكيات ستتعدد بتعدد القراء، بل إنها تتعدد مع القارئ الواحد كلما أعاد القراءة، وفى هذا وذاك أيما إخصاب وغنى للعمل الفنى، فلكل قارئ تجربته الخاصة التى يمتاح منها فى التفسير والتأويل.

ولو أن القاص قال لنا مثل هذه الجملة الشعرية فلن نكتفى منه بها، فعليه أن يكون أقرب من الشاعر فى الدلالة على المعانى، وقصة «صوت الليل» على دراية بهذه الحقيقة الأدبية، وحين أراد القاص أن يعبر عن القناع بما هو مفارقة صارخة بين الظاهر والباطن، عمد إلى تسمية المعانى وتحديدها فى الحالين، فتحدث عن النموذج حال كونه مرتديا قناعه، ساعة كان يناقش قضايا الإصلاح الاجتماعى فى المحافل بأسلوب منمق وجذاب، حينئذ كان يقول كلاما كبيرا، كلاما يليق بإنسان كبير فى زعمه، وحين انسحب من المجتمع، وخلا إلى نفسه فى البيت، وتعرض للاختبار، تجلت حقيقته دون «رتوش»، إنسان هش، لقد سقط القناع الذى كان يتزيى به فى المجتمعات، وكل ذلك قاله القاص بسرد للتفصيلات الجزئية قولا وفعلا، ظاهرا وباطنا، بل إننا نستطيع القول إن مبنى القصة فى هيكلها العام ليس إلا رصدا للنموذج فى حالين، مرة بالقناع، وأخرى دون قناع.

إذن لقد أحس الشاعر حين كثف التعبير، لأن هذا طبيعى فى لغة الشعر، ولقد أحس القاص بسرد التفصيلات، لأن ذلك من طبيعة الجنس الأدبى كقصة، ولن يقبل من أحدهما إلا ما جاء من كل منهما، أليس ذلك هو عين الحقيقة الأدبية التى قررها «سارتر» حين قال: «إن الناثر إذا أفرط فى تدليل الكلمات، فإن صورة النثر تتحطم، وتقع فى الفراغ، وإذا تصدى الشاعر للحكاية أو للشرح أو للتعليم، صار الشعر مدموغا بطابع النثر، وخسر دوره، فالأمر هنا أمر تراكيب معقدة غير صافية، بيد أنها محددة»(١٤).

وفى النهاية..

نرجو أن تكون هذه الدراسة قد أفلحت فى تحريض المهتمين بالدراسات الأدبية، وأثارت فيهم شهوة المزيد من المعالجات، لإثراء موضوع بكر على هذا القدر من الحيوية، وإلا فحسبنا الجهد المخلص.

الإسكندرية فى ٢ نوفمبر ١٩٩٦

الهوامش والتعليقات

١ - انظر، د. ديزيره سقّال: من الصورة إلى الفضاء الشعرى، دار الفكر اللبنانى، ط الأولى ١٩٩٣، ص ٦٢ وانظر ما أشار إليه.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢ ـ انظر، جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولى، ومحمد العمرى، دار توبيقال للنشر، ط الأولى ١٩٨٦، ص ٩٢، ٩٦، وانظر معه بحثنا الموسوم: الشعر ولغة التضاد، حوليات كلية الآداب ـ جامعة الكويت، الحولية الخامسة عشرة الرسالة المائة وثلاثة ٩٤ ـ ١٩٩٥، ص١١٩، ١٢٠.

٣ ـ انظر أيضا حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافى العربى، بيروت، ط الأولى ١٩٩٤، المبحث الثانى من الفصل الثالث، ص٨٣ ـ ٩٠.

٤ ـ جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، السابق، ص١٤٢.

٥ ـ النص نقلا عن د. صلاح فضل: نظرية البنائية فى النقد الأدبى، مكتبة الأنجلو المصرية، ص٧٦ـ ٧٩ وسقط منه سهوا تعبير «عن قوافى»، ونقلها عنه آخرون دون التنبه إلى أن الصواب هو «عن قواف»، والتجاوز مع المؤلف الأول وارد بما أنه قراءة أولى، أما عن الناقل فالتجاوز أقل لأنه قراءة ثانية ومن طبيعتها الاستدراك على السهو.

٦ ـ جان بول سارتر: ما الأدب، ترجمة د. محمد غنيمى هلال، دار العودة، بيروت لبنان ١٩٨٤، ص من ٧ ـ ١٥.

٧ ـ أحمد عبد المعطى حجازى: ديوان الشاعر العربى المعاصر، الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، يناير ١٩٩٣م، ص ٣٩٧ ـ ٣٩٩.

٨ ـ انظر للقصة كاملة، سليمان الشطى: رجل من الرف العالى، مختارات فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، يوليو ١٩٨٩، ص ١٢٣ ـ ١٣٢.

٩ ـ انظر، د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١٠ ـ لمزيد من المعلومات حول علاقة المثقف بالمدينة، انظر كتابنا «المدينة فى الشعر العربى المعاصر، عالم المعرفة الكويت، العدد ١٩٦، ابريل ١٩٩٥، الفصول الثلاثة الأولى، وهى تناقش على الترتيب موضوعات: الضياع فى المدينة ـ وهو الشق الأول من العلاقة الرومانسية، وثنائية: القرية/ المدينة، الشق الثانى من المرحلة الرومانسية، وهى تقابل الوجه الرومانسى فى القصة على شكل ثنائية: المدينة/ الصحراء، والفصل الثالث: جدلية المدينة، وهو بداية الوعى المحدث.

١١ ـ انظر، د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث، السابق، ص ٥١٥، حيث أشار إلى أنه «قد تتطابق آراء المؤلف مع شخصية من الشخصيات التى خلقها ولكن دون أن يظهر ظهورا مباشرا، فعليه أن يبرر هذه الآراء بالأحوال والدوافع والموقف عامة، بحيث تبدو موضوعية محضة ، ومعروف أن ذلك تطور جاء مع الواقعيين والطبيعيين.

١٢ ـ جان بول سارتر: ما الأدب، السابق، ص١٤.

١٣ ـ نشير هنا إشارة سريعة إلى القناع بمعناه الفنى، فهو أسلوب مبتكر حديثا كوسيلة تعبيرية، وخلاصته أن المبدع يختار من بين الرموز التاريخية شخصية اشتهرت بموقف أو قضية مما يماثل قضية الشاعر المعاصرة، ويختبئ المبدع وراء هذه الشخصية، فيتحدث على لسانها، أويدعها تتحدث على لسانه، فالأمران سواء، المهم أن يتوحد المبدع مع الشخصية فى كيان واحد جديد، فيه ملامح منتخبة من المبدع وقناعه، ومن شروط الاستخدام الصحيح فى القناع، صلاحية الشخصية للتجدد فى سمات معاصرة، والتزام المبدع ضمير المتكلم بحيث تستغرق الصيغة العمل الفنى كله، ومن أمثلة «القناع».

فى الشعر المعاصر قصائد عبد الوهاب البياتى فى الحلاج، انظر دراستها الفنية فى الباب الرابع من كتابنا: توظيف مأساة الحلاج فى الشعر العربى المعاصر، مجلس النشر العلمى بجامعة الكويت ١٩٩٦، وما أشرنا إليه هناك من المراجع والمصادر.

١٤ ـ جان بول سارتر: ما الأدب، السابق، ص ٢٤، وهى عبارة ختم بها تعليقه الخامس من تعليقاته على الفصل الأول من الكتاب.

جمال زكى مقار

الجد

للبيت قباب ثلاث، واحدة كبيرة تحنو على صغيرتين، تتنزل فى انسياب على مبناها الذى تطوف به نوافذ عالية يتعاشق زجاجها بألوانه المختلفة، تتسل منها بقايا شمس غاربة تضىء بهوه المرصوف برخام أبيض معروق بخطوط سوداء، تقطعه متعرجة، تشى بعدم انتظام العالم، تمنح المكان ضوءًا قليلا ينساب ممتزجا برائحة دهن عود تطوف بالفوانيس الملوكية العتيقة المحطمة المعلقة على الحوائط المتصدعة إلى توحى بآثار عركة بين الزمن والشيطان والإنسان، انتهت بهزيمتهم جميعا هنا، ولم يبق إلا الجد وحده واقفا فى المنتصف تماما، فوق نجمة مغزولة من أضلاع ثمانية من حجر البازلت الأسود والأخضر.

كان وجه الجد عصبيا، له جبين تقطعه خطوط متعرجة سطرتها أيام انتهت عند أنفه الذى كابد غبار معارك ضارية كثيرة، اتسعت فتحتا منخاريه أرسل زفرة حارة، زفرة جواد ، تخاطب الريح الساخنة القادمة من الصحراء التى تحوط البيت، شعت عيناه ببريق لف جسده المصنوع من ألياف مسحورة.

كان شامخا متعاليا، كأنه واقف على جبل، نظرته مرسلة قلقة، وجيشه أسفل قدميه ملتحما فى قتال مرير مع جيش الأعداء، كان غارقا فى حلم أثير، ابتسم فى ثقة، رأى الشمس الباهرة تزحف ساحبة خيوطها، وجيشه يطارد فلول الفارين، صرخ، فارتجت جوانب البيت من صرخته المدوية المرعدة:

- خلفهم لا تتركوهم، إذبحوهم جيدا.

بين صيحات الرجوع، مد يده مفرودة على آخرها، تلمس بكفه الكبيرة المعروقة جباه قواده المكللة بوهج النصر وبالزبد

المتطاير من الخيل المجهدة، همهم مباركا لحظات تمر فى دمائه، تشعل مصابيح قديمة مرمية فى حناياه، ومعلقة مرة أخرى على جدران روحه، صرخ مجلجلا بالفرح:

- مرحى يا رجال.

ارتعدت أوصال النساء الجالسات فى الأركان، تقدم الخدم منه مهرولين، صاح آمرًا:

- خذوا الخيل إلى مرابطها بعد أن توردوها الماء وتقدموا لها الأعلاف، هيا.

أشار بأطراف بنانه إليهم، ارتفع صوت امرأة من النسوة المكومات فى كتلة من السواد ببقايا نحيب مكتوم، نظر الجد متعجبا، قال:- فيم البكاء، نعم مات زوجك، أليس هو أيضا ابنى؟

ارتعدت المرأة وكفت عن الانتحاب، زحفت على السجادة القديمة المهترئة الأطراف، دخلت فى كتلة السواد الملتفة.

الجدة العجوز قابعة على كرسى كبير مصنوع من خشب أسود، تعلو رأسها نصف دائرة من الصدف المعشق بالخشب، تنظر بعينين عميقتين فى بئر الزمن، رأت نفسها تمضى عائدة صوب مضاربهم، الشمس من خلفها مثقلة بهموم نهار صائف طويل، تميل نحو الأفق الغربى والأرض تصعد أنات نهار يموت عندما مالت عن الطريق، برز فتى ممشوق راكبا جوادا أشهب، اندفع نحوها، انطلقت تعدو أمامه، مال عليها، رفعها، أردفها خلفه وهو يضحك ضحكات مجلجلة ساخرة، غير عابئ بصرخاتها ولا ضربات كفها القاسية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أفاقت من حلمها البعيد، لم يكن الرجل الواقف أمامها سوى بقايا لصورة قديمة مهترئة فى خيالها المتعب، تلاشت الصورة، رأت الفارس العجوز يقف فوق النجمة يلبس برباطوس، يضع على رأسه طرطورا تتدلى من نهايته كرة صغيرة، يداعب لحيته المرسلة بلا نظام، يرنو إلى نسوة أبنائه وهن ينتحبن، قال مغتاظا:

- فيم البكاء يا غبيات.

وجه كلامه إلى امرأته العجوز:

- أنت هنا، مرحى بشمسنا الطالعة، مالك، هذى شهور الشتاء عنا قد انقضت، أف.. لا تردين جوابا.

دار حول نفسه، ضرب كفا بكف، صاح:

- أف، ما كل هذا الظلام، افتحوا النوافذ.

لكن أحدا لم يتحرك، كانت الظلمة تنتهب مشاعره، ضرب من ركن، إلى ركن أمسك بمقبض نافذة، أداره، انفتحت، صفعت رياح الغروب الواهنة لحيته فبعثرتها، ارتد إلى الخلف، رنا، فرأى الحفدة الأماجد فى الحوش يتبارزون بسيوف

خشبية، طعن واحد منهم واحدا طعنة صادقة، صرخ وهوى، هلل الجد، أطلق المنتصر صرخة فرحة وهو يضع قدمه على رأس المنهزم.

جاء الليل، تمكن، اغتصب العالم، فعاد الصغار إلى البيت، تقدم المنتصر الطابور، توقف أمام الجد، انحنى فى أدب، وتحت ضوء شحيح تسكبه الفوانيس المتكسرة بارك الجد رأس الصغير تمتم بدعاء غامض، ولما صار المنهزم أمامه، شعت عينا الجد بفرحة مجنونة عابثة، هوت كفه بصفعة ثقيلة على صدغ الصغير، الذى انسحب فى ذلة يكز على أسنانه ويلوك غيظه، ارتمى على الأرض باكيا، أطلت امرأتان من فرجة فى كتلة السواد، كانت أحداهما أم المنتصر، والأخرى أم المنهزم، وفى لحظة انتفضتا، صارتا واحدة فى وجه الأخرى، أنشبتا أظافرهما فى عنقيهما، تصارعتا صراع الديكة القت الرقطاء غريمتها السوداء على الأرض وكشفت سترها، عند ذلك ضجت النسوة الجالسات برغبات مسعورة فمن أمسكن الأخفاف، انهلن على السوداء بضربات ثقال، على الرأس والوجه والفخذين، نهضت المرأة تلملم نفسها، وولت مسرعة، فتحت الباب، جرت إلى الحوش، قبعت كما تقبع الجراء فى ركن وهى تنتحب، قهقه الجد مرسلا ضحكة ليشتبك مع الليل والخلاء.

حين دخل الرجال العائدون من رحلة النهار مشعثين متربين، عيونهم حمراء مقروحة من غبار طرقات كثيرة تجولوا فيها طيلة النهار، رموا أخراجهم التى تحمل بضاعتهم بجوار الحائط، هلك الأخراج. محشوة بلفيف بضاعتهم، عطور، بخور، عود، صندل، مسك، جاوى، سواك، حرجل، حلف بر، بذر خلة، مناديل، كتب فى الاتصال، أعمال محبة، متون فى إخراج الثعابين الخفية وعذابات الروح ونعيمها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقاطعت أيديهم على صدورهم، انحنوا أمام الأب الذى هز رأسه راضيا، تمثلوا أمام عينيه أثلة عظيمة بأغصان ممتدة ضاربة، أحصاهم، تأكد من تمامهم، أشار بيده، أومأ برأسه لهم فانصرفوا يملأون البيت ضجيجا وهم يجمعون نساءهم وأولادهم.

الخدم المسحورون المنومون فى أردية ملونة، مدوا السماط، فردوا عليه القدور والدسوت، رفعوا عنها الأغطية، تصاعد البخار ورائحة الآدام، تسارع الرجال فى اختيار الأماكن الأكثر قربا من الطعام، مدوا سواعدهم وتنازعوا القدور، دسوا مخالبهم فيها، أخرجوا الأشلاء شلوا شلوا، لما انتهوا كانت كومة من رفات السنين على المائدة.

أسكرهم الشبع فتضاربوا بالأيدى القذرة، اجتذبوا اللحى حتى التصقت شعورها بالدهن والجيلاتين، جلسوا يتمازحون، شربوا العرقسوس، هدأت أعصابهم، لفهم هدوء عميق، صاروا مسحورين منومين، وقفوا أمام الأب صفا، أيضا فعلت النساء، أحصاهم الجد زوجا زوجا، كل واحد وزوجه غرفة من الغرف المتراصة، وهو يغلق عليهم الأبواب.

فى هدأة الليل وقف فوق النجمة يتسمع عزف الاشتهاء وضجيج الأجساد.

فى الصباح، عندما جذب الأب مزاليج الأبواب، خرجت النساء، شقشقن سعيدات، اندفعن كالطير المحبوس، رأينه يقف بقامته المديدة، ارتددن للخلف، اختبأن خلف أزواجهن، أحكمن الاتشاح بالسواد، عبثن فى أوهام الليلة الفائتة، غنجن

غنجا سريا، تأودن، تمايسن، بينما كانت السوداء واقفة تلعق جراحها، رمتها الرقطاء بنظرة مخيفة، فكفت عن لعق الجراح، شدت عودها، رنت إلى زوجها القمىء المحدوب، قارنته بالأب الشامخ، همست:

- حمدا لك على نعمائك.

فى المؤخرة، كان الأطفال واقفين، يلفهم الإهمال، ملابسهم رثة، أقدامهم متسخة حافية أظافرهم حادة، شعورهم مشعثة ملبدة، وعلى الجباه ملح شقاوتهم، نظراتهم عصبية قلقة، عيونهم تفوح بسطوة نبتة الجنون فى دمائهم.

عندما انتهى الجد من تلاوة الصلوات، مد الخدم السماط، فرشوا عليه أكواما من الخبز المقدد وربوة من عجوة التمر، جلسوا يتناهشون الطعام، ويتهارشون.

تقدم ابن السوداء من الجد، همس فى أذنه، وشى بابن الرقطاء، (هو يسرق بيض الدجاج ويشربه)، رمى الجد كسرة الخبز من يده، هب، وفى سورة من عزمه وفوران دمه مد مخلبه والتقط الصغير الذى اندس تحت جلباب أمه، قبض بأظافره على زوره، ضغط، حشرج الصغير حشرجة الموت، انتحبت الأم، ولولت، خمشت خديها، لطمت صدرها، صرخت، تقدم أب الغلام بنظرة متوسلة خائفة، ترك الجد الصغير، صاح:

- ابنابى.

جاء خادم أسود هائل الجثة، له عينان تطقان شررا، بيده سوط راعش، قال:

- مولانا.

انحنى حتى لامس الأرض جبينه، قال الشيخ الغاضب:

- خذه.

صرخ الصغير وتلوى بين يدي العملاق، شد إلى عمود خشبي، ضربات السوط خطت على جسده خطوطا نارية نازلة من أعلى إلى أسفل، شقت فى جلده الغض دروبا زرقاء لدم منجس، حل وثاقه، هوى على الأرض، زغردت السوداء، لثمت كف الجد، وحتى تبدى الشماتة فردت كفها وقبضت الأخرى، صحنت غل كيدها فى وجه الرقطاء المحزونة المنكسرة.

كان الأب واقفا مفتوح الساعدين مغمض العينين يتلقى ضربات الإلهام، فتح عينيه فأطلت رغبات مجنونة، فزعت لمرآها النساء، تراجعن، تجمعن فى حركات سريعة، انكمشن انكماش طيور داجنة، غطين أجسادهن بعباءتهن، عدن كتلة من السواد، اقترب الجد منهن، مد يده، التقط واحدة، جذبها، انساقت معه، انغلق الباب عليهما.

بارك الأب الصباح، فرد كفيه فوق رؤوس الأبناء، أغمض عينيه، ابتلع غصة حلقه، فتح عينيه، كان نور غامض يحيطه بهالة من الكبرياء الجريحة، صاغ صوته الكلمات بنغمات مثقلة وخفيفة، عبر بهم السهل والجبل، جسد المستحيلات الأربعة، بدأ الكلام بهمس وان ، قال:

- أنتم العصبة الخيرة التى أناجز بها اللحظات وأقارع الزمن.

من كلماته خرج تنين يفح لسانه المثلث نارا لفحت أجساد الواقفين، توعد بها المارقين، رأوه يضربهم بحراشف ذنبه الطويل القوى، ثم جاء قديس على ظهر حصان أبيض، مخلوق من نور يمسك حربة مثلثة، يغوص بها فى قلب التنين، ينفجر القلب، تخرج منه جنيات مضيئات، طفن بالأبناء هزجن لهم، مددن أطراف أصابعهن، أخذن أيدى الأولاد، رقصن معهن، دخلن بهم من الباب الضيق، حيث عالم الصور، كل واحد من الأبناء صار ملكا يشع نورا، يسبح فى الفضاء ينفق طبقات السديم المتراكم منذ الأزل، يراقص جنيته، حتى انتهوا إلى أرائك رميت عليها وسائد من حرير أخضر، وفُرشت ملاءات بيضاء، تسارعت أنفاسهم وهم يفضون بكارتهن حتى سُمع صوت فض أغطية زجاجات مياه غازية يمازج صوت أنات الفض المكتومة.

كان صوت الجد يخفت شيئا فشيئا، والأشياء تذوى، تتلاشى، أخذهم الصوت إلى برودة البهو، وجدوا أنفسهم واقفين والدمع يسيل من مآقيهم، يبلل وجوههم، وصوت الأب حكيما مجهدا، يقول:

- الآن، اذهبوا، احملوا مشاعل النور والنار إلى العالم المظلم البارد. انحنى الأبناء على الأرض يلتقطون أخراجهم، يرمونها على ظهورهم بعيون ذاهلة مأخوذة ببراءة نداءات خفية، اصطفوا صفين، سمع لوقع أقدامهم خبط ثقيل وهم يرنون شاخصين إلى الأفق ويخرجون.

وقف على عتبة الباب يرنو لجيشه الصغير، يبتعد، يلوح لعينيه كتلة واحدة تتلاشى عند خط التقاء الأرض بالسماء، أرسل صيحته مدوية لهم:

- النصر أو الموت.

ارتجت جدران البيت، التفت إلى الصغار الواقفين، انتظموا طابورا واحدا، فى يد كل واحد منهم سيفه الخشبى، نظر إليهم، وهز رأسه راضيا مطمئنا، أشار إليهم، انطلقوا يعدون إلى الحوش رافعين سيوفهم وهم يصيحون صيحات الحرب، جالوا وصالوا، فرت تحت أقدامهم الدجاجات المفزوعة، كروا وفروا، ضربوا بأسيافهم ضربات قوية تلقتها أغطية الأوانى التى يمسكون بها، لما رنوا إلى الجد ليسبروا غور عينيه، رأوه معلقا إلى مشنقة، يتدلى جسده المديد منها، والريح تعبث بلحيته، قدماه يرفسان الهواء رفسات سريعة عصبية متشنجة، جرى ابن السوداء، ضرب الحبل المتوتر بسيفه فلم ينقطع، نظروا حائرين، تقدم واحد، جذب أقدام الجد اقبل الآخرون وفعلوا مثله، زعق عرق الخشب المتقاطع المتصالب زعقة هائلة وانكسر، هوت جثة الجد وارتطمت بالأرض، تراجع الصغار إلى الخلف، لحظات حتى هدأت مخاوفهم، اقتربوا، قلبوا الجثة تأكدوا من موته، أخذتهم فرحة وحشية، هموا بالجد لينتهاشوه، هب واقفا صارخا فيهم، ومن عينيه أطلت نظرة متوحشة مسعورة، قال:

- يا أولاد الأفاعى.

تراجع الصغار، اختبأوا وراء أعشاش الدواجن، ولما أطلوا، رأوا الجد يقف بكامل هيئته، البرباطوس الطرطور، تتدلى منه كرة صغيرة، يدور، يرقص، يصفق بكفيه فى جذل، يبتسم، يشير إليهم، اطمأنوا، خرجوا من مكامنهم، تحلقوا حوله، داروا معه، منشدين وهم يلوحون بأسيافهم الخشبية.

الصياغة الفنية للزمن
فى رواية الجريمة والعقاب
يودى كارياكين

ت: أنور محمد إبراهيم

فى البداية وضعت لنفسى هذا التقويم لمجرد أن أتمكن من رؤية وسماع الرواية وبنائها بشكل متكامل وخاصة بنائها الزمنى. فيما بعد ساعدنى هذا التقويم على فهم صراع دوافع راسكولنيكوف (مع وضد ارتكاب الجريمة) بشكل أعمق. وفى النهاية قادنى إلى عدد من الأفكار المتعلقة بخصائص الإبداع الروائى عند دستويفسكى بشكل عام.

لقد كان جروسمان(1) على حق - من وجهة نظرى - عندما كتب قائلاً: «إذا كان من الواجب مبدئيًا وببساطة تسمية رواية ستاندال (الأحمر والأسود) رواية عام ١٨٣٠ بوصفها تعكس التيارات العقلية والأخلاقية لزمانها، فإنه حرى بنا ومن نفس المنطق أن نسمى (الجريمة والعقاب) رواية عام ١٨٦٥. وبغض النظر عن المغزى غير الزمنى، فى فهم دستويفسكى، فإن هذه الرواية هى أولاً وقبل كل شىء رواية عن العصر، وبطبيعة الحال فقد استوعبها القارئ على هذا النحو آنذاك.

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

احداث ما قبل الرواية

لا يوجد فى هذه الرواية - على نحو خاص - أى مقدمة Prologue أو عرض exposition. تبدأ الأحداث على الفور وتتصاعد على نحو خارق لا نظير له. ولكن من الممكن - على أية حال - استرجاع هذا العرض تبعًا لعدد من الحقائق المبعثرة فى الرواية والتى تلعب فيها دورًا خاصًا، سواء دور المُعَجِّل والخميرة للحدث المباشر أو بمثابة مظهر له.

يبلغ راسكولنيكوف من العمر ثلاثة وعشرين عامًا إذًا فهو من مواليد عام ١٨٤٢.

سوف نتعرف على طفولته من حلمه: «لقد حلم

بطفولته هناك، في مدينتهم الصغيرة، إن عمره سبع سنين، وهاهو ذا في يوم عيد يتنزه مع أبيه قرب المساء في ضاحية المدينة، كان الوقت رماديًا والنهار خانقًا والمكان هو نفس المكان الذى انطبعت صورته تمامًا فى ذاكرته ولكنه يبدو فى الحلم أشد وضوحًا مما هو فى ذاكرته. كانت الضاحية تحتل موقعًا يجعلها مكشوفة وكأنها مبسوطة فوق راحة اليد فلا تجد حولها أثرًا ولو لصفصافة واحدة، وفى مكان بعيد جدًا عند طرفها تلوح بقعة سوداء هى غابة صغيرة. وعلى مسافة بضع خطوات من آخر بستان من بساتين الضاحية توجد حانة كبيرة كانت تحدث فى نفسه دائمًا أسوأ الأثر بل والخوف والرعب أيضًا وذلك حينما كان يمر بها فى أوقات النزهة بصحبة أبيه. كانت الحانة مكتظة دائمًا بأناس يتعالى صياحهم وتدوى قهقهاتهم، يتشاتمون ويرفعون عقيرتهم بغناء بذىء بأصوات مبحوحة ولم يكن الأمر يخلو فى أحيان كثيرة من الشجار، أما حول الحانة فكانت الطريق غاصة بالمتسكعين من السكارى ذوى الوجوه القبيحة... فإذا تصادف والتقى الصبى بهم فإنه كان يهرع للالتصاق بأبيه بشدة وقد راح جسده كله يرتجف. وعلى مقربة من هذه الحانة كانت هناك طريق، هى فى الحقيقة سكة زراعية متربة دائمًا ودائمًا ما يكون هذا التراب الذى يكسوها أسود اللون. تسير هذه السكة متعرجة حتى تفضى بعد ما يقرب من ثلاثمائة خطوة إلى جبانة المدينة. وفى وسط الجبانة تنتصب كنيسة حجرية ذات قبة خضراء، كان يذهب إليها مرة أو مرتين فى العام بصحبة أبيه وأمه لحضور القداس الذى كان يقام لتأبين جدته التى ماتت منذ زمن بعيد، تلك الجدة التى لم يرها فى حياته مرة واحدة، وكانوا يأخذون معهم إبان ذلك الحلوى التقليدية ويضعونها فى طبق أبيض ملفوفة فى منديل أبيض. كانت هذه الحلوى تصنع خصيصًا لمثل هذه المناسبات من الأرز والسكر وقد غرس الزبيب فى سطحها على هيئة صليب. كان الصبى يحب هذه الكنيسة ويحب أيقوناتها القديمة التى يخلو أكثرها من الزينة كما كان يحب أيضًا الراهب العجوز براسه المرتجف. وعلى مسافة غير بعيدة من مقبرة جدته المغطاة ببلاطة كبيرة، كان هناك قبر صغير يضم رفات أخيه الأصغر الذى مات وعمره ستة أشهر والذى لم يتسن له أن يعرفه أو يتذكره لولا أن أهله قد أخبروه أنه قد كان له أخ صغير، فكان كلما زار المقبرة يرسم على نفسه إشارة الصليب بكثير من التقى والخشوع وينحنى أمام القبر ويقبله».

نستطيع أن نفهم وأن نستشعر الكثير من هذا الحلم حيث سنجد - فيما بعد - الفلاحين السكارى (ويدعى أحدهم ميكولكا) يضربون حصانًا.

«ولكن الطفل المسكين نسى نفسه. وهاهو يشق لنفسه وهو يصرخ طريقًا فى الزحام متجهًا صوب الدابة حتى إذا بلغها راح يحيط خطمها الميت الدامى وهو يقبلها تارة فى عينيها وتارة أخرى فى شفتيها... ثم إذا به يقفز فجأة وقد بلغ به الغضب أشده فيهجم على ميكولكا بقبضتيه الصغيرتين. وفى هذه اللحظة أدركه الأب الذى ظل يحاول اللحاق به طويلاً ثم أمسكه أخيرًا ليخرج به من وسط الزحام وهو يقول له:

- هيا بنا، هيا بنا إلى المنزل.

- أبتاه لماذا... لماذا قتلوا الحصان المسكين!

نطق بهذه الكلمات وهو ينشج ولكن أنفاسه تقطعت وراحت الكلمات تخرج من صدره المختنق مختلطة بالصراخ...».

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

لم يكن الأمر سوى مجرد حلم. ولكنه حلم رأينا من خلاله طفولته كلها. كما رأينا نواة شخصية المستقبل (هذه الشخصية ذاتها هي التي سوف تحطم راسكولنيكوف فيما بعد).

لمسة أخرى من اللقاء - الفراق مع الأم عندما سقط أمامها ليقبل أقدامها:

«قالت الأم وهي تتنهد: روديا ياعزيزي، ياولدي البكر، ها أنا ذا أراك الآن كما كنت في صغرك تمامًا. كنت تجيء إلى على هذا النحو نفسه فتطوقني وتقبلني بهذه الطريقة نفسها وحين كان أبوك لايزال معنا وحين كانت حياتنا قاسية قسوة شديدة كنت أنت الذي يعزينا كلينا بوجودك وبعد أن دفنت أباك كم مرة بكينا على قبره أنا وأنت متعانقين كتعانقنا الآن».

وإليكم هذا المقطع المشهور أيضًا: «إن المرحوم أباك قد أرسل إنتاجه مرتين إلى الجريدة مرة شعرًا أولا (مازلت محتفظة بهذه الكراسة، سأريها لك يومًا)، ثم مرة قصة بأكملها (وقد رجوته أن يسمح لي بنسخها) وما أكثر ما دعونا الله أن ينشروا له إنتاجه ذلك ولكن لم ينشر».

(أما ما كتبه الابن - فقد قبلته الصحف. وبهذا تحقق حلم الأسرة. ها هي الأم سعيدة تقطع شوارع بطرسبورج وهي تحمل مقاله...).

وقد كتبت الأم: «... أعلم ياصديقي الحبيب أنه ربما نلتقي كلنا سريعًا ونحتضن ثلاثتنا بعضنا البعض بعد فراق دام ثلاث سنوات!».

إذًا فمنذ ثلاث سنوات مضت تقريبًا أي في عام ١٨٦٢ عاد راسكولنيكوف إلى بطرسبورج والتحق بكلية الحقوق بالجامعة. لا داعي أن يتذكر قارئ ذلك الزمان أن هذا الأمر استمر بعض الوقت فقط. كان الإصلاح الزراعي قد بدأ لتوه، كما بدأ إصلاح القضاء. أصاب الارتباك حرب الصحافة الخفية في روسيا، هاجت الاجتماعات الطلابية واحتدم الجدل حول **بازاروف** **ورحميتوف**. وفي مايو من عام ١٨٦٢ ظهر في صحيفة «مالادايا راسيا» (روسيا الفتية) إعلان (عبارة عن دعوة لقتل القيصر وإعلان الجمهورية) وانتشرت حرائق بطرسبورج الشهيرة. كان زمنًا «للعلانية المباركة» التي تحدث عنها سفيدر يجايلوف لراسكولنيكوف: «بالمناسبة: ألا تتذكر ياروديون رومانوفيتش كيف جرى منذ عدة سنوات مضت التشهير بشاب من النبلاء - نسيت اسمه! - على مرأى ومسمع من الناس وفي كل الصحف والمجلات لأنه جلد بالسوط امرأة ألمانية في إحدى عربات القطار؟ هل تذكر؟ كان ذاك وفي نفس العام على ما أظن وقعت جريدة «العصر» في عمل شائن (لعلها نشرت عملاً يسمى «ليال مصرية»، أو محاضرة عامة. ألا تذكر شيئًا عن هذا؟ عن عيون ما سوداء! آه!... إلى أين ترى ولت أيام شبابنا الذهبي!».

ما الذي كان يمكن أن يقرأه ويراه ويسمعه راسكولنيكوف آنذاك؟ إنه نفس ما كان بإمكان **دستويفسكي** نفسه أن يقرأه - لم لا؟ إنه نفس ما كان يحدث مع أبطال **دستويفسكي** في رواية «مذلون مهانون»، نراهم يستذكرون (المساكين وكاتبهم) وفي «مذكرات من البيت الميت»، «قصة بشعة»، «ذكريات صيف عن انطباعات شتاء»، التي نشرها الأخوان **دستويفسكي** في جريدتهما «الزمن» في الفترة من ١٨٦١ إلى ١٨٦٣. صحيح! لم لا؟ هل تذكرون راسكولنيكوف وهو يقول: «أين قرأت هذا، أين قرأت كيف أن محكومًا عليه بالإعدام يقول أو يفكر وقد بقيت

له ساعة قبل الإعدام...؟» إنه أمر معروف للجميع أين قرأ هذا. لقد قرأه فى مجلة «الزمن» عدد ديسمبر عام ١٨٦٢ فى صفحة ٢٣٠ (ترجمة رواية «نوتردام دى بارى»).

هناك إشـــارة أخـــرى للـزمن الماضى، يقف راسكولنيكوف فوق جسر نيكولاييف موليًا وجهه شطر نهر النيفا فى اتجاه قصر الشتاء وكنيسة كازان: «كان يقف وينظر إلى بعيد نظرة ثابتة، كان هذا المكان معروفًا لديه على نحو خاص. فقد اعتاد أن يقطعه جيئة وذهابًا إلى الجامعة وكان يتوقف هنا لاسيما وهو عائد ولعله توقف مائة مرة فى هذا المكان بالتحديد لينظر مليًا إلى هذه البانوراما الرائعة وفى كل مرة كان المشهد الرائع يترك فى نفسه انطباعًا مبهمًا، انطباعًا لا فكاك منه».

«مائة مرة» بالطبع لم تأت هذه الكلمات عفو الخاطر.

اذهب - أيها القارئ - فى يوم صاف إلى جسر نيكولاييف (اسمه الآن جسر الملازم شميدت) تلمس هناك «الجريمة والعقاب» - نفس المكان الذى وقف فيه راسكولنيكوف مائة مرة وأرجع البصر؛ فعلاً «بانوراما رائعة» تظهر فيها وعلى وجه خاص وبشكل مفصل كنيسة كازان (يمينًا) وقصر الشتاء (يسارًا) ومنذ مائة وعشرين عامًا كانت المسافة بينهما تبدو أقل.

«كان برد لا تفسير له يهب دائمًا ليشمل جسده كله من جراء رؤيته هذه البانوراما الرائعة: لقد كان يرى فيها مشهدًا بليغًا مفعمًا بروح صماء خرساء. وكان فى كل مرة يندهش لهذا الانطباع الملغز والانقباض اللذين يتولدان فى نفسه، ولشكه فى نفسه كان يرجئ دائمًا تفسير هذا الانطباع للمستقبل».

الكنيسة والقصر، رمزان، نموذجان لتعميم محدد وتحديد ملموس - سلطة السماء وسلطة الأرض.

السماء. النيفا.

وراسكولنيكوف على جسر نيكولاييف يفسر اللغز.

أى لغز؟ بالطبع لغز الإنسان. لغز وجوده هو فى هذا العالم. فى هذه «البانوراما الرائعة»، «بروح صماء خرساء»...

من المستحيل بالنسبة للقارئ الروسى (والكاتب الروسى ولدستويفسكى بالأحرى) ألا يسترجع هنا الرؤى الشعرية لبوشكين فى هذا الموقف.

يقول الجميع: لا توجد حقيقة على الأرض.

ولكن الحقيقة لا توجد ولا حتى أعلى منها...

القصر. الكنيسة.

ولايزال راسكولنيكوف واقفًا على جسر نيكولاييف، «طرقع سوط على ظهره من حوذى إحدى العربات حتى كاد أن يقع تحت قدمى الحصان على الرغم من أن الحوذى صاح فيه ثلاث أو أربع مرات».

كثيرًا ما جلدته سياط الحوذيين

لأنه كان يسير دون أن يميز طريقه مطلقًا

لقد اتضح أنه لم يكن يدرك ما حوله

لأن ضجيج الخوف بداخله

هو الذى جعله أصم....(٢).

أهو يفجينى والفارس الحجرى نفسه؟

كنيسة كازان. قصر الشتاء. علاوة على هذا فهناك فى أقصى اليسار ينتصب برج قلعة بترو بافلوفسك. لا

شك أنه يدخل أيضًا فى هذه «البانوراما الرائعة» لكنه أقرب وأكبر بالنسبة لدستويفسكى نفسه...(٣).

على أية حال لنواصل القراءة: «تتذكر الآن فجأة وبقوة كل المسائل السابقة وسوء فهمه وبدا له أنه لم يتذكرها محض صدفة، لكن الذى بدا له وحشيًا غريبًا هو أن يتوقف هاهنا. فى هذا المكان بالتحديد تمامًا كسابق عهده، كما لو كان قد عاد فى الحقيقة بالتفكير فى نفس المسائل وعلى نفس النحو الذى كان يفكر به فيها فيما سبق، وأن يخوض فى نفس الموضوعات والمشاهد التى كانت محل اهتمامه سابقًا. تعود لتثير فى نفسه الاهتمام مرة أخرى كما كان يحدث منذ زمن غير بعيد. بل إن الأمر كاد أن يصبح مضحكًا بالنسبة له لولا انقباض فى اللحظة ذاتها قد أخذ بصدره حتى راح الألم يعتصره. بدا له أن ماضيه كله، أفكاره السابقة، مهامه السابقة، موضوعاته السابقة، انطباعاته السابقة، وهذه البانوراما بأسرها، وهو ذاته، بل كل شىء، كل شىء يرقد هناك فى مكان عميق على مرمى البصر تحت قدميه».

أيضًا ليس محض صدفة بالطبع هذا التكرار وكأنه إيقاع موسيقى يختفى ويذوب ويمضى: «كسابق عهده، فيما سبق، سابقًا، كما كان يحدث، ماضيه كله، أفكاره السابقة، مهامه السابقة موضوعاته السابقة، انطباعاته السابقة...».

ما كل هذه... السابقة؟

لقد لوحظ هذا التوافق من قبل (تقريبًا تطابق) «للبانوراما الرائعة» فى «الجريمة والعقاب» مع مثيلتها فى «قلب ضعيف» (١٨٤٨) وفى «أحلام بطرسبورجية شعرًا ونثرًا» (١٨٦١). لكن هاهو الفراق مع موضوعات الماضى السابقة والانطباعات السابقة يمكن سماعه وملاحظته نادرًا.

أى نوع من الفراق؟ من المستبعد أن يكون فراقًا مع تلك الأفكار التى آمنت بها غالبية أو معظم طلاب ذلك الزمان الحالمين ومفكرو الستينيات. «من الغريب أن راسكولنيكوف، طوال أيام دراسته بالجامعة، لم يكن له رفاق تقريبًا، كان يتحاشى الجميع فلا يزور أحدًا ومن الصعب عليه أن يستقبل أحدًا فسرعان ما تحول عنه الجميع. زد على ذلك أنه لم يكن يشارك فى الاجتماعات أو المناقشات أو المسرات أو فى أى شىء آخر. كان يعمل بدأب دون أن تأخذه بنفسه رحمة. ولهذا السبب حاز احترام جميع رفاقه إلا أن أحدًا منهم لم يكن يشعر تجاهه بعاطفة الحب. كان راسكولنيكوف فقيرًا للغاية ولكنه كان ذا كبرياء مشوبة بالغطرسة على نحو ما ومنطويًا كما لو كان يخفى شيئًا ما فى نفسه. وقد رأى بعض رفاقه أنه ينظر إليهم من عل، كما ينظر المرء إلى الأطفال وكما لو كان يفوقهم نضجًا ومعرفة وثقافة وكما لو أن قناعاتهم واهتماماتهم دون قناعاته واهتماماته بشكل ما».

ثمة من قال إن الأفكار السابقة لراسكولنيكوف هى أفكار اشتراكية، اشتراكية الأربعينيات الطوباوية التى بُعثت مرةً أخرى فى الستينيات والتى تخلى عنها راسكولنيكوف. لست أرى هنا فى نص الرواية أى أسس لهذا الرأى. الأمر على عكس ذلك. فبالإضافة إلى وصف راسكولنيكوف (على يد الكاتب)، هناك هذا الوصف الذى قام به راسكولنيكوف بنفسه: «لماذا كان هذا الغبى رازوميخين يهاجم الاشتراكيين؟ شعب محب للعمل وتجارى يهتم (بسعادة البشر عامة)». هذا هو بالضبط

الوصف الذى قدمه راسكولنيكوف بنفسه، فهو لم يتخل إذًا عن حبه القديم: لكنى أظن أنه لم تكن هناك أى علاقة حب هنا. الأحرى أن الأمر لم يكن يعدو حلما ملبدًا (ولعل لذة هذا الحلم تكمن فى كونه ملبدًا)، ولعل هذا الحلم يرتبط على نحو ما «بالعصر الذهبى»، وقد يكون مرتبطًا بما هو أكثر من ذلك، ونعنى به عبقريته الخاصة بالإضافة إلى غروره القديم، الأمر الذى يبدو طبيعيًا للغاية بالنسبة لسنوات عمره العشرين آنذاك. هذا الحلم الذى اصطدم بروح باردة، روح صماء خرساء.

ليس عبثًا إذًا أن يتحدث رازوميخين عن «الشخصيتين المتناقضتين» لراسكولنيكوف بعد مرور عام ونصف على تعرفه به. وليس عبثًا مرة أخرى أن تصور الأم ابنها بعد انقطاعها عن رؤيته لمدة ثلاث سنوات بقولها: «... ليس باستطاعتك أن تتخيل يا ديمترى بروكوفيتش إلى أى حد هو خيالى و... كيف أصف لك، نزق. إننى لم أستطع أن أثق فى يوم من الأيام فى طبعه حتى عندما كان عمره خمسة عشر عامًا فقط. إننى لعلى يقين أن بإمكانه الآن أن يقوم فجأة بعمل شىء ما فى نفسه، شىء لا يستطيع مخلوق على الإطلاق أن يفكر فى عمله... ولماذا نذهب بعيدًا؟ هل علمت كيف أدهشنى منذ عام ونصف مضت، أذهلنى بل وكاد يقتلنى حين خطر له أن يتزوج من تلك التى تدعى... من ابنة تلك المرأة زارنيتسينا... ربة المنزل التى كان يقطن عندها؟...
وراحت بوليخيريا الكسندروفنا تواصل حديثها بحرارة قائلة: هل تظن أنه كان بمقدور دموعى وتوسلاتى ومرضى وفقرنا المدقع أو ربما موتى كمدًا، هل كان بمقدور كل هذا أن يصده آنذاك عن هدفه؟... أبدًا... لعله كان سيمضى قدمًا نحوه متخطيًا كل العقبات التى تعترضه رابط الجأش...».

هنا ينكشف أمامنا من خلال مشاعر الأمومة الواضحة وعلى نحو غير منقوص (إلى جانب مشاعر الغيرة وما إلى ذلك) شىء ما شديد الشبه حقًا براسكولنيكوف الذى نعرفه دون حاجة لأى «برولوج».

وهكذا، كانت هناك منذ عام ونصف تلك الفتاة خطيبة راسكولنيكوف، وسوف يرد ذكر هذه الفتاة فى الرواية أربع مرات بعد ذلك.

لقد تقصى رازوميخين المدقق أيضًا الأمر وعلم أن اسمها هو ناتاليا يجوروفنا.

وقد جاء راسكولنيكوف على ذكرها مع أمه وأخته حين قال: «ـ ألا تذكرين يا أماه أننى قد وقعت ذات مرة فى الحب وأردت الزواج... آه! كيف أحكى لكم عن هذا الأمر؟ إننى أذكره بالكاد. لقد كانت فتاة معتلة الصحة. ثم واصل حديثه وقد شرد ذهنه فجأة وأطرق ببصره ناحية الأرض: سقيمة كانت، وكانت تحب أن تتصدق، كما كانت تحلم دائمًا بدخول الدير، وذات مرة أجهشت بالبكاء عندما كانت تحدثنى عن ذلك، نعم، نعم،... أذكر... أذكر جيدًا. لم تكن تحظى ولو بقدر ضئيل من الجمال. والحقيقة أننى لم أعرف ما الذى جعلنى أتعلق بها آنذاك، لعلنى فعلت ذلك لأنها كانت مريضة...».

وفجأة يقول راسكولنيكوف وهو يودع دونيا (قبل أن يتوجه إلى مكتب الشرطة):

«ـ على فكرة! انتظرى، لقد نسيت أمرًا!».

واقترب من المائدة ثم تناول كتابًا ضخمًا غطاه الغبار، قلب صفحاته ثم أخرج من بينها صورة صغيرة مرسومة بألوان المياه على قطعة من العاج. كانت الصورة لابنة صاحبة المنزل، خطيبته السابقة التى ماتت بسبب الحمى، نفس الفتاة غريبة الأطوار التى أرادت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الذهاب إلى الدير. انهمك لدقيقة في تأمل هذا الوجه المريض المعبر، قبّل الصورة ثم أعطاها لدونيا.

- لقد تبادلت الحديث معها مراراً حول هذا الأمر، معها وحدها.

نطق راسكولنيكوف بهذه الكلمات وهو يفكر بعمق - لقد أخبرتُ قلبها بالكثير مما وقع بعد ذلك على نحو بشع - ثم توجه بالحديث إلى دونيا قائلاً - لا تقلقي بالاختناء، إنها مثلك لم توافق. ولهذا فإنني سعيد أنه لم يعد لها وجود...».

وهذه تفصيلة أخرى عادة ما تسقط عن اهتمامنا: فمنذ عام ونصف مضى (والمؤكد قبل ذلك) وقع هذا الأمر البشع.

ومن المؤلف نعرف أنه «منذ زمن بعيد وبمجرد أن تولد هذا الإحساس القائم الآن أخذت القضية البشعة، القضية الوحشية الخيالية التي تعذب قلبه وعقله والتي بدأت تحتاج إلى حل قاطع، في النمو والترسب والنضج في الآونة الأخيرة».

كل هذه السنوات البطرسبورجية الثلاث عاشها راسكولنيكوف عند زارنيتسينا وهاقد ماتت خطيبته منذ عام مضى (عن هذا وذاك يحكي راسكولنيكوف إلى الملازم «باروخ» إبان لقائهما الأول في المكتب). وفي تلك الفترة منذ عام مضى ينتقل راسكولنيكوف هو وصاحبة المنزل من بيت الأخيرة عند الأركان الخمسة إلى حارة ستوليارني.

كانت هناك أيضاً حكاية الحريق وحكايته مع الطالب المريض وحكاية والده (منذ عامين مضيا). وها نحن نقترب الآن من يوليو عام ١٨٦٥.

«ذات شتاء أعطاه زميله الطالب بوكرويف أثناء حديث عارض دار بينهما قبل سفره إلى خاركوف عنوان العجوز أليونا إيفانوفنا ليلجأ إليها إذا ما اقتضى الأمر اقتراض مبلغ من المال نظير رهن ما. لكن راسكولنيكوف ظل لمدة طويلة لا يذهب إلى العجوز إذ كان آنذاك يعطي دروساً كما كان بإمكانه أن يدبر أموره بأعمال تعينه على الحياة، ثم هاهو يتذكر العنوان بعد شهر ونصف.كان يملك شيئين يمكن رهنهما لاقتراض مبلغ من المال: الساعة الفضية القديمة التي ورثها عن أبيه وخاتماً ذهبياً صغيراً يزدان بثلاثة أحجار حمراء كانت أخته قد أهدته إياه عندما افترقا. قرر راسكولنيكوف أن يرهن الخاتم، فما أن رأى العجوز حتى شعر نحوها من أول نظرة، دون أن يعرف أي شيء خاص عنها، بكراهية لا سبيل للتغلب عليها. وتلقى منها «ورقتين نقديتين صغيرتين» وفي طريق عودته للمنزل عرج في الطريق على حانة صغيرة حقيرة حيث طلب شاياً واتخذ لنفسه مقعداً وراح يستغرق في أحلامه. كانت فكرة غريبة تنقر في رأسه كما ينقر الفرخ داخل البيضة، فكرة أخذت تشغله بشدة». وإذ به يصبح هنا شاهداً دون إرادة منه لحديث يدور بين طالب وضابط شاب عن «علم الحساب»...

كان بورفيري يجد «متعة» في قراءة «مقال» راسكولنيكوف المنشور في مجلة «المرافعة الدورية» منذ شهرين مضيا.

- «مقالي؟» في «المرافعة الدورية» - تساءل راسكولنيكوف في دهشة - لقد كتبت بالفعل منذ عام مضى عندما تركت الجامعة مقالاً، تعليقاً على أحد الكتب

لكنى أخذته آنذاك لأنشره فى «المرافعة الأسبوعية» لا فى «المرافعة الدورية».

- لكنها وصلت إلى «الدورية».

منذ شهر ونصف انفجرت فضيحة تم على أثرها طرد دونيا من منزل سفيدريجايلوف (أو إذا شئنا من منزل مارفا بتروفنا).

ومنذ شهر ونصف يستمع راسكولنيكوف دون إرادة منه إلى حديث الطالب مع الضابط ليقوم بعدها بالزيارة الأولى للمرابية.

ومنذ شهر ونصف تخرج سونيا من مسكنها فى الساعة السادسة لتعود إليه فى التاسعة.... أكرر: إن ما قمت به ليس إلا «تقويماً» مؤقتًا لأحداث ما قبل الرواية بعد أن وضعتها فى نسق زمنى صارم. إن تلك الأحداث تبدو كما لو كانت مطمورة داخل الرواية. إن هذا الزمن السابق على الرواية ليتشابك معه وعلى نحو خاص فى جديلة. إن كل هذه الأحداث الماضية والحقائق الماضية تندمج فى الحدث المباشر على شكل ذكريات وأحيانًا على هيئة حلم، هذيان، ولكنها تتحول إلى قوى حية حافزة ومعجلة لوقوع هذا الحدث. إنها تكتسب حيويتها إلى أقصى حد ممكن، سواء من الناحية النفسية (بالنسبة للبطل) أو الفنية (بالنسبة للقارئ). إننا ندخل هنا فى علاقة مع إحدى خصائص الرؤية الفنية لدستويفسكى؛ إحدى خصائص تصوره للماضى. يمكن أن نطرح الأمر على النحو التالى: بدلاً من التتابع الكلاسيكى للنسق الزمنى نرى نسق الزمن المتداخل، المتمازج، «المشوش»، (وبالمناسبة هو زمن يضم فى ثناياه المستقبل أيضًا) مبادرة ذلك الزمن الذى تبدأ فيه الآن الحياة بشكل واقعى.

فى «الجريمة والعقاب» تظهر تلك الخاصية من خصائص الإبداع الروائى عند دستويفسكى وهى خاصية نجحت إحدى الباحثات[٤] فى تسميتها «اجتماع الأبطال» قبل بدء الأحداث.

ففى تلك اللحظة التى نرى فيها راسكولنيكوف فى الصفحة الأولى، فى الفقرة الأولى من الرواية يخرج من غرفته ليقوم «بالبروفة»، نجد أن بيتر بتروفيتش لوجين يصل لتوه إلى بطرسبرج.

وعندما يشرع راسكولنيكوف فى قراءة خطاب أمه، تكون الأم فى اللحظة نفسها قد أخذت فى جمع حاجياتها لتسافر هى ودونيا إلى الابن.

وعندما يتشاجر راسكولنيكوف فى الشارع مع السيد الذى توجه إليه بقوله: «أنت يا سفيدر يجايلوف!» يكون سفيدريجايلوف الحقيقى قد اتخذ قراره: السفر أيضًا إلى بطرسبرج!

وعلى الفور وبسرعة تتقاطع كل هذه الخطوط عند نقطة واحدة، تشابك الخيوط لتصنع عقدة واحدة، كل شىء يتلاقى، يتكشف، «يتجمع»...

فى نفس ذلك اليوم الذى ترسل فيه الأم بخطابها إلى راسكولنيكوف تُلَقَّى مارتا بتروفنا حتفها (مسمومة على يد سفيدر يجايلوف) أى أن جريمة القتل التى يرتكبها سفيدر يجايلوف تقع قبل يومين تقريبًا من الجريمة التى يرتكبها راسكولنيكوف.

وفى نفس اليوم الذى يقتل فيه راسكولنيكوف المرابية وأختها ليزافيتا، يجلس سفيدر يجايلوف فى القطار ويروح يفكر فى راسكولنيكوف بالتحديد: «أنا نفسى ومذ

كنت ما أزال مستقلاً القطار فى طريقى إلى هنا، كنت أعول على أنك ستخبرنى بشىء جديد، وأننى سأنجح حتمًا فى الحصول من ورائك على منفعة ما».

وعندما يقع راسكولنيكوف فى فراشه فريسة الهذيان بعد ارتكاب جريمته، يكون سفيدر يجايلوف فى محطة مالايا فيشيريا يتناول القهوة... «أنظُر فإذا بمارفا بتروفنا تجلس فجأة إلى جوارى وفى يدها ورق لعب: «هل تودّ يا اركادى إيفانوفيتش إن أرى لك الطالع فى أمر سفرك؟» وكانت مارتا بتروفنا ماهرة فى قراءة الورق. لن أغفر لنفسى مطلقًا أننى لم أقبل اقتراحها. لقد هربت مذعورًا وفى هذه اللحظة إذ بجرس القطار يدق معلنًا سير القطار».

وبينما كان راسكولنيكوف سائرًا فى أحد الشوارع «إذ بالأرض تنشق عن رجل» يصيح فيه: «قاتل» بينما تتجه نحو شقة سفيدر يجايلوف «مرة أخرى على حين غرة مارتا بتروفنا مرتدية فستانًا جديدًا من الحرير الأخضر له ذيل طويل: «مرحى، أركادى إيفانوفيتش! هل يعجبك فستانى؟».

بعد هذا «اللقاء» مباشرة يهرع سفيدر يجايلوف إلى راسكولنيكوف الذى كانت العجوز «قد سمحت له بالزيارة». يدخل سفيدر يجايلوف فجأة و (هذا ما نستشعره) كأنما أبصر حلم راسكولنيكوف الذى يبدو وكأنما أدرك هو الآخر من الكلمة الأولى حلم سفيدر يجايلوف:

- «يقولون إنك أيضًا أرسلت مارفا بتروفنا إلى العالم الآخر؟».

ويأخذ سفيدر يجايلوف فى التحدث إلى راسكولنيكوف عن زيارات مارفا بتروفنا له من هذا العالم الآخر، ولنعاود القراءة:

قال راسكولنيكوف فجأة:

- لا أدرى ما الذى جعلنى أفكر أن أمرًا مثل هذا لابد أن يحدث لك حتمًا.

وفى اللحظة نفسها اندهش راسكولنيكوف لما تفوه به. لقد كان فى حالة عظيمة من الاضطراب.

سأله سفيدر يجايلوف ذاهلا:

- أحقًا؟ أحقًا فكرت فى ذلك؟ أهذا ممكن؟ ألم أقل لك إن بيننا شيئًا مشتركًا؟ هه؟

- لم تقل لى شيئًا من هذا قط! هكذا أجابه راسكولنيكوف بحدة وبانفعال بالغ.

- لم أقل؟

- لا!

- لقد خيل لى أننى قلت. فمنذ اللحظة التى دخلت فيها ورأيتك راقدًا مغمض العينين متظاهرًا بالنوم، قلت لنفسى «إنه هو! هو بعينه!».

صاح راسكولنيكوف «ماذا تقصد بقولك «هو بعينه»؟ عن أى شىء تتحدث؟

أجاب سفيدر يجايلوف متمتمًا وبصدق تام وقد أسقط فى يده:

- عن أى شىء؟ حقًا لا أدرى عن أى شىء؟

ساد الصمت دقيقة. كان الرجلان خلالها ينظران مباشرة كل فى عينى الآخر.

يتولد لدينا انطباع كامل أن كلاً من الرجلين قد رأى الآخر، قد استرق السمع على الآخر منذ زمن بعيد جدًا قبل أن يلتقيا. يتولد لدينا إيمان تام بأن كل المصادفات «تشكل» الحياة نفسها، وما على الفنان إلا أن يقوم

باكتشافها، وهو نفسه الذى يندهش كما لو كان يزيدها حبكة وأنت أيها القارئ، تدهش لأستاذيته، وإن كنت لا ترغب أن تلحظ هذه الأستاذية.

ثلاثة عشر يومًا من شهر يوليو
زائد عام ونصف

اليوم الأول

● «فى مطلع شهر يوليو، فى يوم شديد الحرارة، عند حلول المساء».

● يخرج راسكولنيكوف من غرفته الصغيرة، «كما لو كان لم يحزم أمره بعد».

● «بروفة».

● لقاء مع مارميلادوف.

● يوصله إلى منزله.

اليوم الثانى

● يستيقظ فى العاشرة صباحًا.

● خطاب من أمه.

● مشهد فى الشارع.

● «الحلم الفظيع» فى جزيرة بتروفسكى.

● الاستماع عرضًا إلى حَديث فى ميدان العلف (فى حوالى التاسعة مساء).

اليوم الثالث

● «ينام طويلاً على غير العادة دون أحلام». يوقظه فى النهاية صراخ ما. الساعة تجاوزت السابعة منذ زمن!

ـ منذ زمن! يا إلهى!

● جريمة القتل (بين السابعة والنصف والثامنة مساء).

اليوم الرابع

● ناستاسيا توقظه فى الحادية عشر صباحًا: مذكرة من مكتب الشرطة.

● مشهد فى مكتب الشرطة.

● إخفاء أشياء العجوز.

● فى زيارة رازوميخين.

● يتسكع فى الشوارع.

● العودة إلى البيت عند المساء. مرة أخرى حلم فظيع تنتابه بعده «إغماءة طويلة» (لمدة ثلاثة أيام).

اليوم الثامن

● يعود إلى وعيه فى العاشرة صباحًا. يزوره رازوميخين: «اليوم الرابع بالكاد يصيب شيئًا من الطعام والشراب».

● يعود راسكولنيكوف للنوم مرة أخرى حتى السادسة مساء.

● يظهر رازوميخين (فى ملابس جديدة) وكذلك زوسيموف ثم أخيرًا لوجين.

● راسكولنيكوف يطرد لوجين. ويخرج الجميع.

● يتسلل راسكولنيكوف إلى الشارع (فى حوالى الثامنة مساء). «هل تحب أغانى الشوارع؟...».

● مشهد مع زاميتوف فى «قصر الكريستال» يعثر على رازوميخين.

● على الجسر تلقى امرأة سكيرة بنفسها إلى النهر.

● يذهب إلى نفس المنزل. إلى نفس الشقة...

● وفاة مارميلادوف.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

● يذهب إلى رازوميخين ويصطحبه إلى المنزل.

● الضوء يسطع فى غرفته - وصلت أمه وأخته.

اليوم التاسع

● يجتمع لديه فى الصباح - الأم، الأخت، رازوميخين، زوسيموف، ثم تأتى سونيا بعد ذلك (تدعوه لمأدبة التأبين).

● مشهد عند بورفير.

● شخص مجهول فى الشارع يقول له: «أنت القاتل».

● فى المنزل. حلم - هذيان. سفيدر يجايلوف يظهر عند عتبة الباب. حديث بينهما.

● عند الثامنة يذهب إلى أمه وأخته بصحبة رازوميخين. ينفجر فى لوجين.

● راسكولنيكوف فى زيارة سونيا. («لقد أتيت لك للمرة الأخيرة»).

اليوم العاشر

● عند بورفير. مشهد مع ميكولكا.

● مأدبة التأبين.

● عند سونيا.

● وفاة كاترينا إيفانوفنا.

● راسكولنيكوف يصاب بهذيان.

اليوم الثانى عشر

● «تذكرّ أن هذا هو اليوم المحدد لدفن كاترينا إيفانوفنا وسُرّ لعدم وجوده عندهم».

● (الدفن - تبعًا للتقاليد الأورثوذكسية يتم عادة فى اليوم الثالث للوفاة بما فيه يوم الدفن).

● مشاهد مع رازوميخين، بورفير، سفيدر يجايلوف (ثم مشاهد سفيدر يجايلوف مع دونيا وسونيا وفى الخمارة وفى الفندق).

اليوم الثالث عشر

● الخامسة صباحًا: سفيدر يجايلوف يطلق الرصاص على نفسه.

● راسكولنيكوف يقطع طرقات المدينة طوال الليل والنهار بالقرب من نهر النيفا.

● يذهب لزيارة أمه فى السابعة.

● مشاهد مع دونيا، وسونيا وفى ميدان العلف.

● يذهب إلى قسم الشرطة.

زائد عام ونصف

● حكم المحكمة (أعمال شاقة من الدرجة الثانية لمدة ثمانية سنوات) يتبع ذلك مرور خمسة أشهر من وصوله، إذًا نحن الآن فى ديسمبر ١٨٦٥.

● بعد مرور شهرين (فى فبراير ١٨٦٦) تتزوج دونيا من رازوميخين (فى هذه الفترة تكون الرواية قد بدأ نشرها منذ يناير ١٨٦٦).

● فى الربيع تموت أم راسكولنيكوف.

● مشهد فى الكنيسة (ينكل به المعتقلون) وقع «فى الأسبوع الثامن من الصيام الكبير» عام ١٨٦٧ (بدء الصيام الكبير فى هذا العام فى ٢٠ فبراير)، أى فى أواخر فبراير أو مطلع مارس.

● يمرض راسكولنيكوف بعد ذلك «رقد في المستشفى طوال نهاية الصيام الكبير والقداس (القداس من ٧ إلى ١٦ ابريل).

● آخر مشهد (راسكولنيكوف مع سونيا في الصباح الباكر على شاطئ النهر) في الربيع، في نهاية أبريل عام ١٨٦٧.

أمر نادر، إن لم يكن الوحيد من نوعه: ظلت الرواية تنشر طوال عام ١٨٦٦م أما الأحداث الأخيرة فكان من المنتظر أن تحدث في الواقع في العام التالي ١٨٦٧ الذي لم يحل بعد!.

● من المنتظر أن يفرج عن راسكولنيكوف في يوليو ١٨٧٣...

هذا الجرد هو بمثابة فهرسة مفصلة للرواية. لقد استعنت قبل ذلك بمختلف المقارنات (التحليق فوق الرواية وسماعها بوصفها مؤلَّفاً موسيقياً) والآن أود أن أقارن هذه الفهرسة بالخارطة.

إن خارطة أرض مجهولة، وخاصة بالنسبة لشخص غير قادر على قراءة الخارطة، هي خارطة ميتة. لكن خارطة أرض معروفة وبالنسبة لشخص يحسن النظر في الخرائط، شخص يحب أن يتأملها، هي خارطة تموج بالحياة. إنني أعرف هذا النوع من الرجال: فهم بطبعهم شعراء حقيقيون. إن خيالهم يتغذى على نحو ملهم لا حدود له من واقع الحياة نفسها...

بعد أن قمت بعمل هذه الفهرسة المفصلة أود أن يقوم القارئ الذي أتم قراءة الرواية - القارئ الذي أحبها - في تأمل هذه الخارطة المختصرة للطرق الروحية التي سلكها راسكولنيكوف وأن يتذكر مرة أخرى كل هذه الرواية الحية وأن يحبها أكثر وأن يعجب بجمال الكدح الذي بذله الأستاذ العبقري الذي ظل دائماً غير راضٍ عن نفسه.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوامش

(*) المصدر: يوري كارياكين. دستويفسكي عشية القرن الحادي والعشرين، موسكو، دار نشر «الكاتب السوفيتي»، ١٩٨٩ الفصل التاسع ص ١١٥ - ١٢٧.

(١) ليونيد جروسمان. دستويفسكي موسكو ١٩٨٢ ص ٢٥١.

(٢) مقطع من قصيدة «الفارس الحجري» للشاعر الروسي بوشكين [المترجم].

(٣) الإشارة إلى برج قلعة بتروبافلوفسك التي اعتقل فيها دستويفسكي إبان التحقيق معه في قضية بتراشفسكي. [المترجم].

سعد القرش

الجلاد

بدفعة من يده الغليظة. تجد لنفسك مكانًا بين أكوام اللحم الغارق فى العرق. قال لك «كم قبضت من هذا اليمنى؟». بنظرة ذاهلة. تمسح الحجرة. عشرات الوجوه. من الأركان تتجه إليك عيون. قلت «عابر سبيل، صنعتُ فيه معروفًا». لم يسألوا. فقط أحدهم همس. الأخ مصرى؟ تجيبه: نعم. يرد آخر: يا أهلاً بالمعارك. نظر إليك بشراسة «تخون البلاد يا مصرى؟» تبحث لقدمك اليسرى المعلقة عن موضع. تدوس رجلاً لاتراه. يغمغم بكلمات مبتورة. يقوم آخر، الصفعة أقوى من قدرتك على الاحتمال. قال اليمنى فى انكسار «والله ما طلب شيئًا، ولامعى مال». تستريح لسقوط جسمك. يوسع آخرون لك مكانًا. تظل معلقًا بين الأجسام والحر والآهات. يتحدث بعضهم لغة لاتفهمها. قفز من عينى الرجل التوسل. «خذنى مكانه فلا ذنب له». كان الطريق طويلاً. أشار لك الرجل. فى لحظة جلس إلى جوارك. سألك. أجبت إنك ذاهب إلى العاصمة، فى الشمال. دون أن يسأل قلت إنك مصرى. لك فى هذا البلد أصدقاء. ليسوا جميعًا سائقين. وإنك تقطع هذه المسافة وحدك. أحيانًا تستريح على أحد المقاهى المبعثرة فى الطريق. ولا تشاهد فيها إلا أفلام الكاراتيه. فكل ماعداها محظور. خلسة قد تقع عيناك على مشهد من فيلم مصرى، أو أجنبى، قبل بلوغ المقهى. وإذ تصل يغلق الجهاز فجأة. يطمئن إليك الرجل. يفتحه مرة أخرى «والله يا أخى.. أوحشتنا الأفلام المصرية». قبل اقترابك من احدى نقاط التفتيش، وحده استيقظ الرجل. قال إنه يمنىّ. ويخشى على نفسه وعليك. وقد تسلل من الجنوب. لاتزال معلقًا بين الأجسام والحر والزفرات. تزدحم زوايا السجن بالمستقبلين. يسألون عن الهدايا. من الحياء لاتنظر إلى أحد. صفعة الشاب تلفح وجهك. يقوم رجل. تتغرس قدماه - وهو لايبالى - فى اللحم الحى. لايصل إليك. «مصرى يضرب بيننا؟». واحد بعد الآخر. يقفز نحو الشاب. يلهب قفاه. تزوغ عيناه. بأعلى صوته ينادى «ديشى .. ديشى مارو». يتحفز البنغاليون. فى عيونهم ينبت شرر الثأر له. يتأفف تمسك كسرة خبز. قالت لك «لاداعى للخوف».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يصرخ عملاق مصرى الملامح ـ كان يبدو نائمًا ـ فى كل البنغاليين. مهددًا بأنه سيسد بهم جوعه. وكنت تمتنع عن تناول الطعام الساخن واللحم. كانت ترسله إليك. طمعًا فى رؤيتك. ولو مرة كل أسبوع. قالت «إنك ترتجف». قلت «متردد وخائف». بأصابعها الدقيقة داعبت شفتيك «لن يجرؤ زوجى على سؤالى.. عليه فقط أن يأتى بى إليك.. ثم ينصرف». وكلما يصل أحدهم إلى موضعه يتلقاه مصرى. فى حر الغرفة. تنصهر صرخات الهنود والباكستان واليمنيين، يطالبون بالخروج. يستغيثون من حرب الأيدى والأرجل، الدائرة بين المصريين والبنغاليين. أشرت إلى السيارة. وأقسمت للضابط أن يمينا غيره لم يركبها. قال.. هكذا أنتم تجيدون المسكنة». يفتح الباب. يهب الجميع وقوفًا. وهم دائمًا وقوف. يلقى الحارس بعض الطعام. ينادى مصرى: هاتوا الطعام هنا.. كلامى مفهوم؟. بهدوء يصل إليه ما ألقاه الحارس. قالت «الطعام لذيذ.. أليس كذلك؟». كانت تبدو ألذّ وأجمل. سألتها وأنتما تنهضان فى تكاسل «هل سبقنى إليك مصرى آخر؟». ينشغل الرجل بتوزيع الطعام. يدفع بيسراه يدًا تتخبط فى الزحام. يسد فراغ الباب قادم جديد. كهل وقور. يسأل: متى نرحل؟. لايكلفون أنفسهم جهد السخرية من سؤاله الساذج. ياترى النهار دا أيه ولا كم فى أيام ربنا يا حاج. بعفوية يرد الرجل: بالهجرى ولاّ الميلادى؟. يتفادى ثالث نظرة غضب من أحد الهنود: هـأ.وو.. باللا وندى. انحدر بصرك من خصاص النافذة. إلى الشارع. كان الرجل منتظرًا فى سيارته. امتصت رعشة جسمك الطارئة، باحتوائك من الخلف، «لاتخف». كانت قد نزعت ثيابها. وألقت بها كيفما اتفق «أنت أول مصرى.. سوف أخلص لك». يبكى الحاج دموعًا وعرقًا. بيده «بقجة». يخرج من جوفها أشياء. تتدلى أحشاؤها أمامه: أول ما نرجع يسألون عن الشيلان والمسابح. رأتك أول مرة. فتنتها فتوتك. غمزت بعين لايبدو منها غيرها. قالت بارتياح وهى ترتدى ملابسها «لن أشرك معك أحدًا.. أيرضيك هذا؟ ». يبتسم الحاج: سأقول إنها هناك تسبح بحمد ربها!. فى لمحة عين قبضوا علىّ. انتهيتُ من الحج. قلت يا هادى شهر أو سنة وأعود. لكنهم أذكى من بنى آدم. يصلك نصيبك من الطعام. اليوم موعدك الأسبوعى معها. تبتلع بصقة كادت تفلت منك. وتذهب بك إلى الساحة. هناك تجلد ثمانين جلدة، على أنك لم تفعل شيئًا. وفيما هى تتعرى أمامك. كانت آثار ضرب مطبوعة على الصدر والظهر. أجابت عن سؤال ظل حبيس صدرك «بعض رجال الشرق الأقصى متوحشون». وكنت تتعرى للجلاد.......

المكتبة الأجنبية

أحمد غازى

الدين والنساء

التجربة الدينية للمرأة *

بات هولدن

كان جزء كبير من الأدب الذى تناول تجربة المرأة الدينية فى فترة مبكرة من الزمن، يدور حول حالات استثنائية من النساء اللاتى انخرطن فى سلك الرهبنة أو التصوف، أو تحولن إلى زعيمات لفصائل دينية. وهذا النمط الأدبى يشكل جزءاً أساسيا فى الهيكل الدينى للأعمال التى حبت الكنيسة بإلهام مستمد من سير القديسات. مما نتج عنه إقرار الكنيسة المسيحية، على الأقل، بأن النساء لديهن ما يؤدينه فى النسق اللاهوتى.

ومما يبرز كذلك من هذا الأدب أنه على الرغم من السماح للنساء بأن يكن متنبئات ورائيات، إلا أنهن نادراً ما لعبن دوراً بارزاً فى المؤسسة الدينية. كما يطرح هذا الأدب جدلاً مفاده أن الصورة التى تقدمها معظم هذه الأعمال ليست مستساغة من وجهة نظر النساء. حيث تبقى النساء على الدوام مقيدات إلى الجو العائلى وأسيرات لبيوتهن بشكل يقترب من أشكال «العزلة» وحتى فى حالة السماح لهن بالخروج إلى الأماكن العامة، فبالنقاب. كما أن التقاليد والمواضعات الاجتماعية المرتبطة، على سبيل المثال، بخطورة الطبيعة الجنسية للمرأة تفرض قيوداً مماثلة على حريتها.

لقد تم إقصاء المرأة وطردها خارج الدائرة الرسمية للدين؛ كما تم منعها من المشاركة فى أداء الشعائر الجوهرية على الملأ. ولاتظهر أهميتها إلا فى النظم الدينية التى تكرس للاقتناء والتملك، وتظهر كذلك فى طقوس التداوى والشفاء، وهى الأهمية التى لا تعدو كونها امتداداً للدور الأنثوى التقليدى. فالنساء

---

* هذا الكتاب عبارة عن مجموعة من أوراق العمل مقدمة إلى برنامج (فصل مايكلماس) الذى نظمته «لجنة الدراسات النسائية» بجامعة اكسفورد عام ١٩٨٠.

غالباً ما يتم استبعادهن أو وضعهن في مكان من الكنيسة أو المسجد أو المعبد، بمنأى عن العيون. والتبريرات المقدمة في تلك الحالات ، تتراوح بين وصفهن بالنجاسة، وبين القول بأنهن يلهين الرجال عن الذكر.

ومن الناحية الأخرى، فإن الرجال يحتلون المكانة البارزة في تنظيم المؤسسة الدينية: فهم يؤدون الشعائر الجوهرية، ويصوغون المذاهب، ويمسكون بالأقلام التي تخط نصوص «الوحي المنزل».، كما أنهم يتحكمون في قوى التناسل الموجودة لدى المرأة، ويملون الأدوار الثقافية والاجتماعية للنساء. وإذا قلنا إن النساء يقدمن الصور الحية للأسطورة الدينية والرمز، فإن الرجال هم الذين يعالجون هذه الأمور.

إن قضية المرأة والدين لم تكن موضوعاً سائداً في الحركة النسائية في الغرب، لا لأنهم يعيشون في مجتمع علماني فحسب، ولكن كذلك لأن الدين، كما يبدو، لا يقدم فكراً قادراً على تحدي الأيديولوجيات السائدة. ومن المسلم به أن الآراء الدينية التي تكونت في الماضي كان لها أكبر الأثر في تشكيل مفاهيم المرأة عن نفسها.

والصلة المعروفة بين المرأة وجسدها، والقائلة بأن «المرأة رحم»، أمدت بعض الكتاب بما يعتبرونه نموذجاً للتطبيق الشائع لهذه الفكرة. وهكذا يذهب «هوخ سميث وسبرنج» إلى أنه «لا يوجد نظام ديني لم يشتق استعارات النساء من مصدر آخر غير خصائصهن الجنسية و التناسلية».

وهكذا تم تقديم المرأة دائماً في صورة وعاء يتم ملؤه وإفراغه بصورة دورية آلية، مثلما يوحي بذلك التصوير الديني لها. إن معظم الأديان تقدم صوراً سلبية للمرأة، تنعتها بالشر والعهر والنجاسة.

المساهمون في هذا الكتاب يضعون في اعتبارهم وجهة النظر القائلة بأن الدين يقع، على الدوام، تحت سيادة الرجال، وبذلك يتمكن من قمع المرأة وكبت حريتها وتقوية الأفكار الشائعة عنها. ويوجه المساهمون جل اهتمامهم إلى توسيع إطار المناقشة بالنظر إلى عقلية المرأة وفهمها لطبيعتها ودورها داخل مختلف الأنظمة الدينية. إنهم يحاولون الإجابة عن أسئلة من قبيل: هل يمكن القول بوجود تجربة دينية نسائية؟ هل يختلف الرجال عن النساء في تجربة النظم والرموز، وحتى المعتقدات الدينية؟ والإجابات المنتظرة هنا تنتمي إلى علوم التاريخ والأنثروبولوجيا، ولا تستنفد موضوعها على الإطلاق. إن المادة المتاحة في هذا الكتاب شديدة الثراء وتعكس أحدث بحوث المساهمين.

الفصول (أوراق العمل العشر) التي يضمها الكتاب، ترتبط سوياً في صورة أزواج، يتعامل بعضها مع الموضوع نفسه، والبعض الآخر تربطه مادة بحث مستقاة من منطقة جغرافية مشتركة. وليس هناك وحدة كلية فيما عدا تلك المباحث التي تتناول طبيعة التعقد التي يتسم بها مصطلح التجربة الدينية لدى المرأة. وداخل التنوع الذي تزخر به مادة البحوث تبرز حبكات متكررة بعينها، وهناك إشارات محددة إلى مقاربات جديدة لدراسة المرأة والدين من شأنها أن تقدم مؤشرات مهمة للدراسات المستقبلية.

النساء والغيب

فى القرن التاسع عشر

يصف الفصلان الأول والثانى مشاركة النساء فى الأنشطة الدينية خارج نطاق المؤسسة الدينية، من خلال معالجة إحياء الاهتمام بالأمور الغيبية فى بريطانيا القرن التاسع عشر.

موضوع الفصل الأول هو المذهب الروحانى، أى الاعتقاد بإمكانية استدعاء أرواح الموتى. وقد نشأ هذا المذهب أول ما نشأ داخل البيوت، وبذلك سمح للنساء أن يمارسن بعض اهتماماتهن الدينية التى لا تقتضى الخروج من الوسط التقليدى الذى يعشن فيه. وقد عكست هذه الممارسة، فى ذلك الوقت، الأقطاب المعروفة: الرجال/العلم/الموضوعية/والنساء/الدين/السلبية. وهو تقسيم تبرز أهميته فى ضوء معرفتنا للعصر الذى أفرزه،العصر الذى كان يسعى إلى رؤية الدين من منظور العلم. وقد أدى هذا السعى إلى إفراز هذا التقسيم وتأكيد تفوق العلم.

والمذهب الروحانى كذلك كان متضمنا داخل الممارسات الصوفية، لكنه فى هذه الحالة لم يكن سوى جزء من الهيكل العام. وهنا يستمد الفصل الثانى مادته من السير الذاتية لبعض النسوة اللاتى اشتركن فى المرحلة المبكرة من الحركة الثيوصوفية، ويقدم رؤية داخلية تقول بأن الصوفية تمثل محاولة للخروج من الأزمة الناشئة فى القرن التاسع عشر، عن مهاجمة كل من الدين الرسمى والعلم المادى.

النساء فى تركيا واليونان

يعالج الفصلان الثالث والرابع موضوعين بينهما بون بعيد، لكنهما يشيران إلى التشابه القائم بينهما، والذى يتأتى من حقيقة أنهما يختصان بممارسة ديانتين من الديانات الكبرى، الإسلام والمسيحية، وفى الحالتين يستمر الدين فى أداء دوره النشط فى حياة الناس، بالرغم من الاهتمام المتزايد بفكرة إنشاء الدولة.

يفحص الفصل الثالث الحياة الدينية للنساء البسيطات فى قرية واقعة فى شمال اليونان، ويبين أنه رغم ارتباط النساء بالطبيعة، وبالتالى نيلهن مكانة دونية فى الدين، فهن بالفعل أكثر استغراقاً من الرجال فى حياة القرية الدينية. ولايؤدى التعريف البيولوجى لطبيعتهن، كما يمكن توقعه، إلى وضعهن خارج دائرة الدين، ولكنه بالأحرى يشدد على ضرورة مشاركتهن. والدين فى هذه الحالة يتغلغل فى صميم الحياة اليومية، متجاوزاً المناخ الدينى الذى تفرضه الكنيسة والكهنوت.

ويختص الفصل الرابع بدراسة الإسلام فى تركيا العلمانية، والتى يتبع فيها نظام الدولة النموذج الأوروبى أكثر من اتباعه للنموذج الإسلامى. ومع ذلك يستمر الدين فى ممارسة تأثير جسيم على حياة الناس. ويذكر الفصل بعضاً من سمات الدورالذى تؤديه المرأة فى الإسلام، بعيداً عن سلطة المؤسسات.

الهند:

النصوص القديمة وحياة القرية

يقدم الفصلان الخامس والسادس صورتين متكاملتين، على اختلافهما، للصلة القائمة بين نساء الهند والدين. وبينما ينظر الفصل الخامس فى النصوص الهندية القديمة التى تغطى فترة تاريخية مديدة، يركز الفصل السادس على حياة الريف فى القرية الهندية.

والنصوص الدينية مأخوذة من الهندوسية والبوذية والجانتية، حيث تشكل الكلمة المكتوبة جزءاً مهما من تعاليم تلك الديانات الكبرى، والمعرفة المستقاة منها تعد فى مجملها وسيلة لبلوغ السمو الروحانى. وحقيقة أن الرجال، فى معظم الأحوال، هم وحدهم المتعلمون وهم وحدهم المفسرون الشرعيون للنص ـ هذه الحقيقة كان لها آثارها الوخيمة على طريقة النظر إلى العلاقة بين النساء والدين. فتكشف النصوص التى يناقشها هذا الفصل عن نظرة الرجال إلى طبيعة الحياة الدينية للمرأة، ولكنها تقدم كذلك أصوات النساء أنفسهن، وهن يصورن فى حيوية بالغة أدق ما لديهن من مشاعر.

وفى حين يبحث الفصل الخامس مشكلة القشرة الخارجية للأنوثة وكيف أنها تعطى انطباعاً مضللاً عن إمكانيات الروح الأنثوية، يضيف الفصل السادس إلى هذا البحث دراسة تؤكد على أهمية ذكر طبيعة المرأة البيولوجية عند النظر إلى العلاقات المختلفة بينها وبين المقدس.

اليهودية

الصورة المعروفة لليهودية أنها نظام دينى يحتكره الرجل، ولا تقرب فيه المرأة المعبد على أساس الشرائع التى تنعتها بالنجاسة. وفى مقابل هذه الصورة هناك صورة الأم اليهودية القوية، وهى الصورة الشائعة فى الأدب الأمريكى. فى الفصلين السابع والثامن مناقشة حية لدور المرأة فى الديانة اليهودية، وتلمس واضح لجوانب الصورتين المتقابلتين. تتحدث كاتبة الفصل السابع من خلال تجربتها الشخصية، بوصفها حاخام «مجمع اليهود الليبرالى»، فى نظام دينى لا يزال متردداً فى قبول فكرة إسناد مثل هذا المنصب إلى امرأة. وهى تدعو النساء إلى مزيد من المشاركة فى الحياة الدينية العامة، وتذكر بعض الأسباب لإحجامهن عن فعل ذلك.

ويخطو الفصل الثامن خطوة أبعد ويستظهر الأسباب الباطنة لاختفاء النساء من ساحة الدين. فيوضح أن المنطق الداخلى الحاكم لمنظومة التشريعات اليهودية يمنع المرأة من مقاربة الدين ويقدم المبررات الكافية لهذا الاختفاء. لكن المرأة غنمت من اختفائها من ساحة الدين حين نجحت فى إثراء الجوانب الثقافية والاجتماعية لحياتها.

افريقيا:

الاقنعة والأرواح

الفصلان الأخيران حول المشاركة النسائية فى الشعائر الدينية فى مجتمعات يندر فيها التراث المكتوب وتنعدم الحدود الفاصلة بين الدين وبقية مناحى الحياة الاجتماعية. وفى هذه المجتمعات تعبر المرأة عن حضورها من خلال مشاركتها فى أداء تلك الشعائر .

يبحث الفصل التاسع آثار هذه المشاركة فى مجتمعات «الأقنعة» فى غرب أفريقيا، ويتحدث الفصل العاشر عن نظام قبلى تقوم فيه بعض الأرواح بسكنى أجساد النساء.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

أمجد ريان

ضد ضياع التاريخ

يشهد الإنسان اليوم الأنماط السائدة والكيانات الاجتماعية المهيمنة فى ظل الحضارة الراهنة، ونحن نحتاج الآن ليس لمجرد اتجاه ثقافى حضارى بل نحتاج إلى موقف تاريخى مما يدور حولنا. نحتاج لنظرة تفكك الواقع وتحلل عناصره من خلال تصورات تتجاوز المنظورات الفكرية التقليدية والشعراء اليوم تجتذبهم نزعات تجزيئية وينجرفون نحو ميول مختلفة عما مضى، تعمل على تجزىء صرامة الواقع وخلق الشعرية من خلال هذا التجزىء الدقيق الملح. ليست المسألة مجرد نزعة يقوم بها أفراد الطبقة المتوسطة الجديدة كما يقترح كالينيكوس، ولكن المسألة أعمق وأعرض من ذلك بكثير فيما يشيع من إحساس يشبه فقدان البوصلة، والضياع النفسى فى حالة شائعة هامة تميز الفراغ بعد الحديث.

التجربة الشعرية الجديدة اليوم تتطلب منا أن نتأمل بدقة هذه النزعة التجزيئية التى تنطلق من حالة مليئة باليأس مما هو قائم، كل شىء أصابته الشيخوخة، وغزته التجاعيد:

ماذا ستفعل الآن
حيالَ التجاعيد؟

آهِ التجاعيد التى - بلا رحمة -
غضّنت روحك !! - ص٩٦

(١)

[الهزيمة]

سيكون من المؤلم أن نكتشف دلالة واضحة لظاهرة أساسية فى شعر **على منصور**، هى انه يبدأ نصه فى البيت الأول بالتحدث عن الزيف والكذب، إنه يبدأ إحدى

* قراءة فى ديوان «ثمة موسيقى تنزل السلالم»

قصائده هكذا:

أبدًا، لن أكذبَ ثانيةً، منذ اللحظة

هكذا أكدّ لنفسهِ ذات صباح

وكان على مقربةٍ من ظلالٍ لها رائحةُ ياسمين

سوى أنه قد نسى ذلك تمامًا. ص٩٥

إن احتشاد الشاعر للكتابة مثير أساسى لإبراز كذب الحياة وزيفها، وهو يبدأ قصيدة أخرى قائلاً [مع أن الأمر كله هزل، وتمثيل/ تراهم هكذا: جادين إلى أبعد الحدود. ص٣٥] ، ويبدأ قصيدة ثالثة بـ [اليقين الذى غشّنى/ اليقين الذى هيأ الفخ عامدًا. ص١٩] ويبدأ قصيدة رابعة بالبنت الطيبة التى صدّقته بفرح بينما هو يكذب [ص٤٣] وهكذا، إنه زيف شامل لايبقى ولايذر، يغطى الحياة شكلاً وموضوعًا وسيكون كل شيء ساقطًا داخل هذا المنظور المزيف، فالحب الذى هو مأوى الشعراء يتحول هنا إلى أوهام تفتقد المعنى، الحب فى هذه القصائد لايكون طبيعيًا بين رجل وامرأة متزنين، بل هو حب مسروق ينتزع من صورة عارية خُبئت خلف لوحة المفاتيح [ص٢٤] أو التصاق فخذين بشكل عابر فى الطريق [ص٢٧] أو فى أثناء ركوب العربة، أو يمثل الجنس أحلام يقظة أحادية الجانب فيجلس الحبيب فى المكان الذى كانت حبيبته قد جلست فيه من قبل [ص٥١] وعندما تستدير المرأة وتظل عيون الرجل تتحسس ظهرها [ص٦٨] ولايستطيع الحصول على امرأة إلا فى أثناء حدوث كارثة كبرى مثل زلزال لكى يجدها مكومة معه تحت منضدة الاجتماعات [ص٦٩] أو يأتى الحب فى صورة اختلاس كامل:

وأنا أمرّ أمام مدرستك الثانوية

حيث اختلسنا الدقائق المرتبكة

وأنا أفكّر فيك عارية

أو بقميصك الخفيف فى المطبخ [ص٤٩]

كل شيء ضد الإنسان، ضد إنسانيته منذ البداية ثم ضد كل فعالياته وأحلامه بعد ذلك، الأقدار الكبرى تقف بكل سطوتها ضد أبسط الأحداث الإنسانية وأبسط المشاعر الرقيقة، فسوف يدخل مسمار صغير فى إحدى إطارات ميكروباص لكى يفسد موعدًا غراميًا لمراهقة اضطرت أن تكذب على أمها لكى تحصل على حق بسيط من حقوقها فى الحياة [ص٧٣] وهكذا تقف الأقدار ضد الإنسان، والأقدار هنا ليست مجرد حوادث عارضة ذات بعد ميتافيزيقى ولكنها حوادث ناتجة عن خلل كبير أصاب الواقع:

عادةً ما يحدثُ ذلك، بشكلٍ مفاجئ

كان يكفهرّ الأفق

أو تذهب حرارةُ الهاتف

أحلامُ شرفاتٍ عديدةٍ تعطّلت

فى هذه الأثناء

وبعض المواعيد العاطفية

بكت بحرقةٍ، حظّها العاثر:

هل فكّر أحدكم أن

هذا يحدث عادةً

كى نربى ذكريات جديدة ـ ص١٣

يكاد الشاعر يسقط تحت عجلات القطار وهو يقفز ليحجز مقعدًا لحبيبته [ص١٤]، وهناك جحافل من [سوء الفهم] تعطّل الحياة [ص٨٧]، وتعطل تفاصيل الحياة العادية واحتياجاتها الأولية، ولقد تحولت ظروف الحياة كلها إلى ما يشبه تسلسلاً هزليًا أو اعتباطيا يحيل الوجود إلى معنى مرير يفتقد أى قيمة إنسانية حقيقية، وفى قصيدة [إلى أن تضىء الإشارة الخضراء ـ ص٦٧] نتابع هذا التسلسل الهزلى لظروف مختلفة لايربط بينها سوى شهوة غرائز تائهة ليست لها أية قيمة:

كأنما رجلٌ خاصم أمّهُ

بعد أربعين يومًا من موتِ أبيه إثر نزيف

فى دوالى المرىء،

ثم باع الفدانين

كى يتزوج امرأةً شهوانية

ضاجعَها فى الظهيرة فأنجبك...

أيتها البنتُ التى تركت بلوزتها .. مفتوحةً

أمام تاجر قطع غيار السيّارات!!

إن شعورًا بالمرارة يملؤنا ونحن نراقب هذا التسلسل الذى تتراكم فيه الأشياء وتتجاور بشكل مضحك يتنافى مع أى انسجام يمكن أن تطرحه الحياة، أو إلى اتزان يجعل للوجود أى معنى سوى هذه الأقدار المرعبة التى تلقفنا من فاجعة إلى فاجعة وتقلبنا مثل آلات حيوانية صغيرة مذهولة.. والنطق نفسه يمكن أن نتعرف عليه فى قصائد أخرى أبرزها قصيدة [وهو يشرب عصير القصب على الجانب المقابل ـ ص٧٦] بداية من عنوانها نحن بإزاء انتقالات شديدة الواقعية وشديدة الغرابة فى الوقت نفسه، بحيث أننا نستطيع أن نقرأ القصيدة منذ نهايتها حتى بدايتها لنصل إلى النتيجة نفسها إذا ماقرأناها بشكلها الطبيعى فهى تطرح هزلاً يرتبط بقدر ما يفترق.

إن أوضاعًا كهذه يلتقطها الشاعر بذكاء شديد وبخبث الرفض العميق لن تفضى بنا إلا إلى الفوضى العظيمة التى لاتجنى من ورائها سوى الخيبة، خيبة قضايانا الكبرى خيبة التفاصيل الصغيرة فى كل لحظة نعيشها: المصعد يتعطّل بين الدور العاشر والدور الحادى عشر [ص٧٠]، والحبيبة تخلف موعدها [ص٥٩] والأمور السيئة تدفع المرء للإحباط وإهمال العمل [ص٩٠]، بل إننا لفرط خيبتنا [لانستحق الحياة، أحيانًا ـ ص٨٨] وهناك مقطع فى القصيدة الأولى يجسد الخيبة بشكل درامى فقد تعب الشاعر فى كتابة قصيدة من أجل حبيبته ولكنها لاتعطيه الفرصة للاستماع لها وحتى الاستماع ذاته لايظهره الشاعر كما لو كان تفاعلاً متبادلاً بل هو أشبه بتعليق النص على الأذنين فقط (!!):

كلمة واحدة أنهكتنى

ظللتُ أبحثُ عنها سبع ليال

لأكمل القصيدة التى تلائم عينيها

مع هذا

لم تعطنى الفرصة ـ يومها ـ

كى أعلقها فى أذنيها الجميلتين ـ ص١٥

(٢)

[البراعة]

الشاعر المتمكّن هو الشاعر القادر على مواجهة كل الإحباطات التى تعرقل الحياة ليس من خلال التفاؤل الساذج بل من خلال اكتشاف معطيات حقيقية تبرز قدرات الإنسان على اجتياز هذه الإحباطات، وعنوان الديوان نفسه يبرز حسًا يقاوم الموت ويقاوم اللامبالاة التى تعمد الشاعر أن يلتقطها من نص الحكيم الصينى **لاوتس** الذى يسخر «من هؤلاء البشر الأموات الذين يهرمون ويموتون دون أن يتبادلوا كلمة واحدة مع جيرانهم».

ـ ص٩ـ

يضع الشاعر بساطة الإنسان وأصالته وبراعته فى مواجهة أزماته، إنه يطرح الرؤى الفكرية والجمالية التى اتّبعها سابقوه جانبًا ويبدأ من أبسط التفاصيل الحياتية كما لو كانت ملاذًا جديدًا يتكئ إليه ويعتمده شهادة جديدة فى الحياة، إنه يبدأ من الأسلوب الشعرى البسيط لغة وتركيبًا نابذًا تراث المجاز اللغوى. وينقل الشاعر فى نصوصه معطيات شديدة البساطة فيستخدم لوازم الحديث اليومى التى يتكلم بها المصريون فى بساطة شديدة فيستخدم القسم [والله العظيم] أو [والله] ومختلف التعبيرات التى تستخدم فى اللهجة العامية مثل [يا خبر....!!] و[يا رب] و[يا أخى!!] و[يا ربى] وهكذا بحيث تتخلل الأبيات ليوهم متلقيه بالحديث اليومى العادى مما يدلنا على هدف الشاعر الذى ينصب على قلب المنظور الشعرى التقليدى ونفى أساسياته اللغوية والبلاغية والمجازية:

أن تنادى بائع الجرائد باسمه

أن تقول: الله حين تشمّ رائحة الياسمين

أمام منزل له حديقة

أن تفكر: صرتُ ذا سبعة وعشرين عامًا

ـ ص٩٤ـ

ويمعن الشاعر فى نقل الأحداث اليومية البسيطة والتفاصيل الجزئية التى يعدّها الفباء جديدة لفهم عالم لم تعد أدواتنا وأفكارنا السابقة قادرة على فهمه، يتكلم الشاعر عن القهوة التى بردت، عن كشك الصحف والمجلات وهاتف العملة، ولحظة السرير بين الزوجين بينما الأولاد يلعبون على سلم العمارة، والزملاء الذين يتقابلون فى المصعد، وشاى الصبح، وصوت **أم كلثوم** عبر راديو ترانزستور، ومناولته باكو الفانيليا لأمه فى سلة الشرفة، وثلاثة الجلابيب البيضاء المكوّية الموضوعة على السرير، والجيران الذين يطرحون بقايا طعامهم فى الشارع حتى لايدفعوا جنيهين للزّبال كل شهر، وصوت **فيروز** عبر راديو توشيبا صغير، والخصام الذى شبّ فجأة بين الخطيبين، وكيف يدل الشاعر الغريب على أقرب صيدلية أو يصعد بعجوز درجات ثلاث أمام شباك المعاشات أو يقفز من أتوبيس أمام مقهى وهكذا. بل إن الشاعر يطرح لنا فى أحد النصوص رأيه صريحًا وبسيطًا فى هذه التفاصيل التى تبدو له وكأنه يراها للمرة الأولى وكأنه يؤنب الشعراء الذين يفتقدون القدرة

ARCHIVE

على رؤيتها على الرغم من كونها دوال حياتهم الحقيقية:

وجيران..

لاينشرون فوقنا
ملابسهم المبلولة

قبل أن نرفع غسيلنا
الذى جفَّ

ينادى البائعُ فى
شارعنا

على خضرواته
الطازجة

وعم صابر،

الذى يتسلمُ خطاباتِنا،

دفع لنا فاتورة الكهرباء،
ونحن غائبون أشياءٌ كهذه
كثيرة

كأنه يراها لأوّل مرة -
ص٦١ ولايكتفى الشاعر بالمواقف الصغيرة والتفاصيل البسيطة بل هو ينقب عن اللحظات السرية شديدة الخصوصية:

وعندما أرى لهفتَكِ
علىّ، فى العاشرة صباحًا

أغتبطُ فى سرّى!! -
ص٧٠

وينقل لنا حالات ذاتية تخص مشاعره الشخصية فعندما يتطلع للشرفات يتساءل، من فرط تشرده، عمن يكون سكانها [ص٢٦]، وإحساسه الشخصى بأنه يقضى عقوبة الحياة [ص٣٦] أو باكتشافه أن ما يحتاجه المرء فى الحقيقة ميسور للغاية (ص٣٩)، ويتأمل سلوكه ببساطة فيتذكر أنه لم يكن طيبًا ظهيرة أمس [ص٦٨] أو تلك اللحظات المدهشة التى تكسب الحياة متعة خاصة فيستشعر الحنان البالغ الذى يملؤه وهو يطرق باب الجيران فى غير يوم عيد [ص٣٧]، ويستطيع قارئ الديوان أن يحس بدلالة جديدة لحرص الشاعر على وضع تاريخ كتابة القصيدة فى نهايتها كما لو كان يريد أن يمجد هذه المعطيات الصغيرة ويجعل لها الأولوية مؤكدًا أن طبيعة الرؤية قد تغيرت فى التجربة الجديدة، ويواصل الشاعر البحث عن براءة دفنتها الهياكل الجبارة فى الأزمنة الحديثة ويتمكن من استخلاصها بمهارة بالغة من مياه تضحك فى لوحات الأطفال، ومن الحنين الذى يصحبه مساء للسرير، ومن شرفات شارع المقريزى وشهقات نسائها البضّة، ومن حيرته أمام دبوسين يصلحان لمعطف حبيبته الشتوى أيهما يهديه لها، ومن كلمة Smile المكتوبة على علبة المناديل الورقية ومن هذه الطفلة شديدة البراءة فى المقطع التالى:

شمس الدين موسى

الخطاب السياسى ..

فى مسرحية « لا لن تسقط أورشليم »

لعل الكاتب **شريف الشوباشى** قد حلا له التعبير و الكتابة الأدبية والفنية بجوار إسهاماته السياسية وتعليقاته الفكرية... وكان قد أصدر منذ فترة مجموعة قصصية بعنوان «الشيخ عبد الله»، وها هو يصدر أخيراً مسرحية تاريخية بعنوان «لا لن تسقط أورشليم»، والتى بها يكون قد انجذب إلى عالم الإبداع الأدبى، الذى راوغه كثيراً قبلما يبدأ مغامراته فى القصة من قبل.

والمسرحية بعنوان «لا لن تسقط أورشليم» تنتمى إلى نوع المسرح التاريخى، حيث يعود الكاتب إلى مواقف أو فترات أو شخصيات تاريخية كى يعالجها معالجة فنية معاصرة، بغرض الوقوف أمام أشياء كثيرة بين فصول المسرحية ومشاهدها. حيث لايلجأ المبدع إلى استخدام التاريخ، أو الحدث التاريخى،أو الأسطورة بغير قصد معاصر، بل إن التاريخ فى كل الأحيان يكون أداة، أو قناعاً يوصل الكاتب عبره الكثير من آرائه حول قضايا معاصرة أو شديدة المعاصرة باستخدام لعبة الفن والأدب كحيلة أساسية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولقد لجأ الكثيرون من الكتاب الكبار لذلك الأسلوب مثل توفيق الحكيم فى مسرحياته أهل الكهف، والسلطان الحائر، وغيرهما من أعمال، كما لجأ اليها الفريد فرج فى سليمان الحلبى، والزير سالم، ومحمود دياب فى باب الفتوح، والشرقاوى فى الحسين ثائرا وشهيدا. وكل هذه الأعمال تؤكد أهمية البنية التاريخية لدى كتاب الأدب والمسرح على وجه الخصوص. ليس غريبا وسط كل ذلك، أن يأتى الكاتب «شريف الشوباشى» ليكرر تلك المعالجة الفنية/التاريخية أو التاريخية /الفنية. فى مسرحية «لا لن تسقط أورشليم»، ويعود بنا إلى فترة تحمل الكثير من أوجه الشبه مع الفترة التى نعيشها الآن، فهى تناقش نفس القضايا التى تنوء بها أجيالنا المعاصرة، وإن رجع بناإلى الوراء الف سنة إبان الحروب الصليبية. وكانت أرض الصراع بين الصليبيين والعرب أصحاب الحق، هى نفس الأرض التى يحدث عليها الصراع الآن ـ أرض فلسطين ـ ومحورها مدينة القدس أو أورشليم، التى

سقطت بين أيدى الفرنجة المستعمرين، الذين تخفوا وراء الشعارات الدينية، مغلفين بها أبشع الأغراض الاستعمارية فى استعباد واستغلال شعوب المنطقة.

والخطاب الذى حملته المسرحية كان خطابًا سياسيًا واضحًا، لم يتوقف عند المقولات الدينية، وجاء فى معظمه موجهًا للحكام المتصارعين والمنقسمين تحت تأثير رغباتهم وشهواتهم للسلطان. فانقسام الحكام هو آفة حياتنا، حيث لم يستطع الفرنجة منذ الف سنة دخول القدس، التى كانت واقعة ضمن نفوذ الدولة الفاطمية إلا نتيجة للصراعات والانقسامات بين حكام الاقاليم، وانقسام الدولة العربية ذاتها بين نفوذ بغداد عاصمة العباسيين والقاهرة عاصمة الفاطميين. وكانت الخلافة فى ذلك الوقت صورية أكثر منها حقيقية، حيث كان الخليفة يعين بواسطة الأمراء، ويخلعونه فى الوقت الذى يريدون.

بين مجمل تلك الظروف التاريخية صورت المسرحية كيف ضاعت القدس، وكيف هرب سكانها أمام جحافل الفرنجة الغزاة، الذين لم يكونوا أكثر قوة أو عتادًا من الحكام العرب الذين أغوتهم الحياة ومظاهر الأبهة والسلطان والجاه.

ويقول الكاتب على لسان «عبدالرحمن»، وهو أحد الجنود الذين وقعوا تحت حصار الفرنجة:

«عبدالرحمن: لست واثقاً من ذلك.. أيكتب لنا النصر ونحن فى هذه الغيبوبة؟ أيكتب لنا النصر ولا هم لنا إلا أن نتعامل فيما بيننا؟ إن أمرائنا إحقاقاً للحق لم يتقاعسوا عن بذل الجهد.. لكن أتدرى ما جهودهم؟ إنها تنصب على الإيذاء بالأمير العربى المعادى، وبالجار المسلم المنافس. وبدلاً من أن يتكاتفوا لمواجهة الخطر الذى يهدد أمتنا كلها وضد هجوم الفرنجة الزاحف إلى بيت المقدس، فإن هم كل واحد منهم هو كيف يستفيد من الغزو الصليبى لتحقيق مصالحة وإضعاف جاره»..

وكما يتحقق ذلك على لسان الفارس «عبدالرحمن» فإن قائد الجيش المحاصر ويدعى «افتخار الدولة»، يقول هازئاً عندما يشيرون عليه بطلب العون من جيش الأفضل - السلطان الفاطمى:

«افتخار الدولة: (جيش الأفضل) أما زلتم تحلمون به.. إنه سراب.. إنه أسطورة.. اعلموا أن الأفضل يسعده أن تلحق بنا الهزيمة النكراء هنا فى بيت المقدس، ثم يأتى هو بعد ذلك لإنقاذه، فيصير بذلك بطلاً يذكره التاريخ وحامياً لحمى الإسلام.. وقد أرسلنى بالذات كى ألقى هذا المصير..».

وبذلك يكون الكاتب قد عرض الخلفية التى تمثلت فى تدهور الدولة الإسلامية العربية، وتفككها بعد توالى الهزائم عليها، وهو ما لا يخفى على قارئ النص أو المشاهد له على المسرح. فاللجوء إلى التاريخ يتضمن فى طياته الموقف غير المحايد من التاريخ، وما جرى فيه، هو إدانة كاملة للسلبيات والانقسامات التى أوقعت الأمة داخل دوائر العجز. وفى ذلك أيضاً الإشارة بطرف ما إلى ما يجرى الآن، حيث يرى «شريف الشوباشى» أن أرض الصراع واحدة، والقضية واحدة، تتمثل فى الأطماع الأجنبية، التى رفعت منذ الف سنة شعار الصليب، وهى الآن ترفع شعار نجمة داود والعودة إلى أرض الميعاد. وكذلك الهزائم الناتجة عن الانقسامات واحدة.

ومن ثم كان على الكاتب «شريف شوباشى» أن يقول مباشرة «ما أشبه الليلة بالبارحة يا أمة ضحكت من جهلها الأمم»، وهو ما يمثل موجز الخطاب السياسى الذى أوصلته المسرحية بكل ما يحمله من إشارات جاءت تحت عباءة التاريخ كقناع شفاف لم يحجب ما يريد الكاتب قوله فى المسرحية.

محمود، وأمين، وعالم

احتفلت جامعة القاهرة فى السادس عشر من فبراير الماضى بالكاتب والمفكر الكبير محمود أمين العالم بمناسبة بلوغه الخامسة والسبعين وشارك فى الاحتفال عدد كبير من النقاد والمفكرين والأدباء بمداخلات ورؤى نقدية حول كتابات محمود العالم الفكرية والنقدية، وقد اختارت (إبداع) هذه الشهادة للشاعر حلمى سالم رغبة منها فى المشاركة فى الاحتفال بالكاتب الكبير فى عيد ميلاده الخامس والسبعين.

إذا كنا نحتفل، هذا العام، ببلوغ **محمود أمين العالم** (ولد فى١٩٢٢) عامه الخامس والسبعين، فإنما نحتفل فى حقيقة الأمر بثلاثة أرباع القرن من الحضور الحىّ والبصيرة النابضة بدأت علاقتى، بشكل شخصى، **بمحمود أمين العالم** منذ أواسط الثمانينيات، لكن العلاقة غير المباشرة تسبق ذلك بسنوات.

كان ذلك فى أواسط السبعينيات، حينما كان وعينا قد راح ينتقل من صباه الأول إلى قدر من النضج كنا قد كوّنا رأياً فى **العالم**، مؤداه أن الرجل واحد من هؤلاء النقاد الذين برزوا فى مرحلة الخمسينيات والستينيات، منادين بالعلاقة الوثيقة بين الأدب والواقع الاجتماعى.

وقد تبلورت هذه المناداة بصورتها الواضحة فى كتابه المشترك مع **د.عبدالعظيم أنيس** «فى الثقافة المصرية» (الذى صدر عام ١٩٥٥)، وهو الكتاب الذى كانا يساجلان فيه كلاً من **طه حسين وعباس العقاد** ويقدّمان فيه رؤاهما الفكرية والنقدية المواجهة للتيارات التى كانت تسعى إلى عزل الأدب عن الحياة.

هكذا ترسّخ لدينا ـ نحن شباب الأدب الصاعدين ـ الاعتقاد، فى تلك الفترة، بأن **محمود أمين العالم** يدعو إلى «الواقعية الاشتراكية» فى صورتها الميكانيكية الجامدة. وهى الصورة التى تحتم وجود «البطل الإيجابى» فى الأدب، أى البطل الذى يشارك فى صنع الحياة وتقدم المجتمع. وهو بطل لا ييأس أو ينهزم، وإذا يئس أو انهزم فإن يأسه أو هزيمته ليسا سوى لحظة مؤقتة لابد أن يعقبها الانتصار والبُشرى.

ولقد تبدّت هذه «الواقعية الاشتراكية» فى نماذج نقدية تطالب القصائد بالحديث عن العمال والفلاحين، وبالدفاع عن الجائعين والمظلومين والفقراء، وبأن تنتهى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القصائد أو الروايات نهاية سعيدة مبشرة بشروق الشمس من جنح الظلام وانبلاج الفجر من عتمات القهر والجوع والاستغلال وفائض القيمة. وفوق ذلك فإن هذه النماذج النقدية الصارمة كانت تدين احتواء الأعمال الأدبية على التشاؤم أو الانخذال أو الاستغراق في «أوجاع الذات»، بعيداً عن «أوجاع الناس والوطن».

في تلك الأثناء - أواسط السبعينيات وأواخرها - لم يكن **العالم** موجوداً في مصر، كان قد رحل إلى باريس بعد أن ضيق **السادات** الخناق على المثقفين المصريين الوطنيين والتقدميين، وهو التضييق الذي بلغ إحدى ذراه بمذبحة لجنة النظام بالاتحاد الاشتراكي العربي الشهيرة عام ١٩٧٣. هذه المذبحة التي نقل فيها أكثر من مائة مثقف وكاتب وصحفي من مواقعهم الثقافية والصحفية والسياسية إلى مؤسسات الأحذية والنقل والأدوية!

لم يكن **العالم** موجوداً في مصر، ومع ذلك فقد كوّنا رأياً فيه، بحماس الشباب من الفنانين والشعراء، الطامحين إلى تجاوز الرطار الحديدي الذي تقدمه الواقعية الاشتراكية في صورتها الضيقة، التي ساقها لنا، أو سوّقها، بعض النقاد والسياسيين التقدميين!

حينذاك، كنا قد قرأنا «واقعية بلا ضفاف» و«ماركسية القرن العشرين» **لروجيه جارودي** (المفكر الفرنسي، الماركسي آنذاك)، وعرفنا أن الواقعية يمكن أن يتسع مفهومها حتى يضم أعمال **بيكاسو وكافكا وجان جينيه وألبير كامي** وغيرهم ممن لم يكن أحدهم يدخل ضمن القفص الذي تقدمه «الصيغة الحديدية» السارية بين معظم مثقفي اليسار في الخمسينيات والستينيات.

بعد عودتي من بيرت بعامين تقريباً - أي في عام ١٩٨٥- كتبتُ مقالاً، لا أذكر موضوعه أو موضعه الآن، ما أذكره فقط هو أنني تسرعت فيه وكتبت ما معناه أن **محمود أمين العالم** هاجم **صلاح عبدالصبور** في الستينيات بسبب «أنه حزين»، وطالبه بأن يكتب عن الجمعيات الزراعية وعن بناء السد العالي والتأميمات!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان **العالم** قد عاد إلى مصر عام ١٩٨٥ تقريباً، مستأنفاً دوره الريادي في قيادة الثقافة المصرية المعاصرة. وكنا قد بدأنا نتقارب تقارب الآباء والأبناء. أعطيته ديواني «الأبيض المتوسط»، وبدأنا نلتقي به لقاءات شبه منتظمة - أنا وحسن طلب - نقرأ عليه آخر القصائد، ونستمع إلى تعليقاته وتوجيهاته وانطباعاته القيمة.

بغتة، فوجئ الرجل بالرأي الذي تسرعت في إلصاقه به، فكتب في «الأهالي» مقالاً يأسف فيه - وهو متألم بحق - على أن يتسرع شاب مجتهد مثلي (في رأيه طبعاً) في إلصاق هذه التهم الجزافية به. وطالبني بتدقيق مصادري في نقل الآراء عن الآخرين. بل إنه طالبني بأن أبرز المصدر المحدد الذي أخذت عنه قوله أن على **عبدالصبور** أن يكتب عن الجمعيات التعاونيه والتأميم والسدّ. وأشار إلى مقال له كتبه في «المصوّر» حوالي عام ١٩٦٦ يتعرض فيه لشعر **صلاح عبدالصبور**، ولم يفعل فيه سوى أنه عرض لنزعة الحزن المفرطة عند **عبدالصبور**، التي تصل أحياناً إلى نوع من الحزن التجريدي أو الوجودي، وهو ما يقارب حدود اليأس أو الإحباط.. أحسست بالحرج والخجل الشديدين، لأنه لم يكن لدى مصدر موثوق به في هذا الشأن - فلم يقل **العالم** هذا الكلام - حرفيّا - في أي مكان.

صحيح أنه رائد من رواد الرواية الاجتماعية والسياسية في تقدير الفن، لكن نصّ مثل هذا الرأي لم يقله تحديداً.

وهكذا صرت أتحين فرصة ملائمة لكي أعتذر له، أو أستدرك هذا التسرع المعيب. وجاءت هذه الفرصة، حينما قررت مجلة «أدب ونقد» (التي عملت بها فيما بعد) أن تجرى حواراً مع **محمود أمين العالم**، بمناسبة عودته إلى أرض مصر، بعد غياب. اضطلعت أنا بإجراء الحوار، ونشر بالفعل في عام ١٩٨٦.

وقد عمدت إلى تصدير الحوار بسطور ضرورية تقول:

«حينما كلفتنى «أدب ونقد» بإجراء حوار حول النقد والأدب مع الأستاذ محمود أمين العالم لقى هذا التكليف هوى فى نفسى، لأسباب عديدة:

منها أن الأستاذ العالم قيمة فكرية مصرية وعربية كبيرة، يصبح الحوار معها مناسبة لإثراء عقل وروح إمكانية شابة مثلى.

ومنها أن الأستاذ العالم لم يتفق له، منذ عودته إلى مصر، أن قدم رؤاه الأخيرة فى النقد والأدب بشكل متكامل مكتوب ومقروء - إذا استثنينا مقدمته الهامة لكتابه «ثلاثية الرفض والهزيمة» - يتجاوز مساهماته فى الندوات الأدبية بالتعليق النقدى. وخاصة أن أغلب ما كتبه الأستاذ العالم من نظرات نقدية وجمالية - فى فترة غيابه - كان ينشر فى مجلات ومنابر بعضها لا يدخل مصر، وبعضها الآخر يدخل بشكل ضئيل، حتى أصبحت الحاجة ماسة، فى السنوات الأخيرة هذه، إلى الإصغاء إلى حديث وافٍ من عقل الرجل.

ومنها أن الأستاذ العالم من أكثر المتحمسين الصادقين لتجربة الأدب الشاب الجديد فى مصر، والراغبين فى التعرف الحار عليها والاقتراب الحميم منها. ومن هنا فإن الحوار معه يصبح تطلباً ضرورياً لجيل المبدعين والشعراء الجدد.

على أن السبب الأخص - بعد كل ذلك - هو أننى وجدت فى إجراء هذا الحوار فرصة أهديت لى لإصلاح ما أفسده «طول لسانى» من قبل مع الأستاذ العالم، حينما «قولته» نصا لم يقله بالضبط فى مجال الحديث عن بروز الاتجاه «الايديولوجى» فى النقد المصرى بالخمسينيات والستينيات، وذلك فى حوار مجلة «الكرمل» مع الشعراء المصريين الجدد.

وعلى الرغم من أن جوهر فكرتى فى ذلك الموضع كان - إلى حد ما - صحيحا، فإن صياغتها الجادة، التى نسبت إليه مقولة محددة (أوضح هو فى مقال «بالأهالى» أنه لم يقلها بنصها تحديدا) كانت على الأقل ضرباً من مجافاة اللياقة فى التحاور مع آبائنا المفكرين.

ولهذ، فسوف يكون من جوانب هذا الحوار استجلاء هذه المسألة بدقة ووضوح، حتى نتبين حقيقة ما قاله الرجل وما يقوله، دن تطاولٍ عليه أو افتراء».

فى ذلك الحين، لم تكن الطبعة الثالثة من كتاب «فى الثقافة المصرية» قد صدرت بعد. (دار الثقافة الجديدة ١٩٨٩). هذه الطبعة التى احتوت على مقدمة بالغة الحيوية والخطورة، أوضح فيها العالم (ود.عبدالعظيم انيس) أن «بعض الذين يتهمون رؤيتنا الاجتماعية بهذا الاتهام الآلى الميكانيكى يصدرون عن موقفين: موقف يرى فى الأدب قيمة قائمة بذاتها منبتة ومنفصلة عن الحياة، هى ثمرة إبداع الأديب وحده، ولهذا لا يجوز أن نفتش فيها عن دلالة غير دلالتها الجمالية الخاصة. وهو ما ننكره تماماً. وموقف آخر يرفض الدلالة الاجتماعية للأدب، ويقول بالدلالة الإنسانية أو الكونية العامة. وفى تقديرنا أن كل دلالة إنسانية أو كونية عامة تتضمن دلالة اجتماعية بمستوى أو آخر، دون أن يتعارض هذا أو يطمس دلالتها الإنسانية أو الكونية».

ثم يوضح الرجل أن هناك نقداً آخر للكتاب تلخص فى أنه اهتم بدراسة الدلالة الاجتماعية للمضمون الأدبى، ولم يهتم بدراسة الدلالة الاجتماعية للشكل أو الصياغة. «وهذا نقد صحيح بغير شك، وإن كانت رؤيتنا للدلالة الاجتماعية للأدب عامة تتضمن الدلالة الاجتماعية بل التاريخية للأدب من حيث صياغته ومضمونه، وخاصة العلاقة العضوية الحميمة بينهما».

على أن دراسة الدلالة الاجتماعية والتطور التاريخى للأشكال الأدبية - يؤكد العالم - دراسة مستحدثة، ولا نختلف معها من حيث المبدأ، بل نعدها امتدادا لما قلنا به، ومجالاً ينبغى معالجته.

زاد من حرجى، خلال تلك الأثناء، أن محمود أمين العالم حينما عاد إلى بلده بعد مايزيد عن عشر سنوات، عاد بتحولات فكرية ونقدية باهرة:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أول هذه التحولات أنه كف تقريباً عن كتابة الشعر أو يكاد. والمعروف أن العالم مارس كتابة الشعر زمناً من حياته، حتى أنه أصدر ديوانين معروفين: الأول هو «كتابة على جدران زنزانة»، والثاني هو «أغنية الإنسان».

وواضح أن العالم قد أدرك أنه في هذا الشعر الذي يسير فيه على منوال حركة الشعر الحر احتذاءً - لن يضيف جديداً ملحوظاً ولن يبتكر طريقاً منفرداً، وإنما سيظل يكرّر أساليب الشعر الحرّ المعتادة. لقد أبى أن يستمر بدون أن يجدد أو يبتكر، وهو المحدد المبتكر المتحرك المتقلق في الفكر والسياسة والحياة، فاتخذ قراره بالتركيز في الفكر والنقد حتى يراكم إضافاته الكبيرة.

وقد اعترف العالم في حوارنا معه (د.أمينة رشيد وفريدة النقاش وأنا) بمجلة «أدب ونقد» - بمناسبة عيد ميلاده السبعين (١٩٢٢) - أنه ممزق بين ثلاثة أشياء: الشعر، والفلسفة، والعمل السياسي: بدأت شاعراً، وتوقع مني الكثيرون أن أكون الشاعر. صلاح عبدالصبور كان يتمنى أن أستمر كنت أعيش شعراً، وأكل شعراً، وأشرب شعراً، وأفكر وأحبُّ شعراً. ومازال الشعر في حياتي. وكثيرا ما رغبت أن أكون شاعراً فحسب. وفي بعض الأحيان أجد في الفكر كلَّ شيء، لذا مات الشعر عندي، وآخر ماكتبتُ كان في السبعيات.

وأذكر في هذا الصدد أننا أثناء إعدادنا ذلك الملفّ عن العالم بمناسبة بلوغه السبعين، أنه أعطاني - ضمن مواد الملف - قصيدتين شعريتين له لكي نضمهما في الملف. وبلغ من رقته وتواضعه أن طلب مني أن أنظر فيهما بنفسي، وأن أرى فيهما رأيا، مفوِّضاً الأمر لي في نشرهما أو نشر إحداهما أو رفض الاثنتين معاً. (قال لي بالحرف: أنت الشاعر، فاختر منهما ما تشاء، أو اصرف النظر عنهما كلتاهما إذا كانتا في رأيك غير صالحتين، وافعل هذا بدون حرج).

وقد نشرنا بالفعل إحدى القصيدتين.

ثاني هذه التحولات تحول فكري، ويتجسد في محاولة توسيع الإطار الثابت الجامد للماركسية ذلك الإطار الذي كان سائداً عند معظم المفكرين الماركسيِّين في الخمسينيات والستينيات، والذي كان العالم نفسه يحسب واحداً من المساهمين في إنشائه ووجوده.

ففضلاً عن روحه الحيوية وعقله المتحرك من الأصل، فإن الرجل قد احتك في فرنسا بالتيارات الفكرية الفلسفية الجديدة المتلاطمة. وقد ساهم ذلك في مراجعة العديد من الحتميات التي لم تكن تهتز والفرضيات التي لم يكن يأتيها الباطل.

ولا عجب، فقد كانت فرنسا في ذلك الحين من السبعينيات والثمانينيات تضطرم بفكر ما بعد الماركسية من نظريات البنيوية والتفكيكية والألسنية وغيرها من نظرات وأنساق ورؤى.

وليس معنى ذلك أن الرجل قد ترك أو هجر منطلقاته الأولى الأساسية، فقد أوضح في المقدمة الجديدة لكتاب «في الثقافة المصرية» اعتراضه على تسمية منهجه السابق بمجرد المنهج الاجتماعي، مشيراً إلى «أننا نختلف مع من يسمى هذه الرؤية النقدية بالرؤية الاجتماعية، لأنها ليست مقصورة على الجانب الاجتماعي للعمل الأدبي وحده، وإنما هي تشمل مجمل بنيته التعبيرية الجمالية في سياقها التاريخي، الأدبي والاجتماعي، وفاعليتها الموضوعية».

وقد جعل ذلك العالم يؤكد على أن النقد - مهما تحريت فيه الموضوعية - سيظل ذا طابع أيديولوجي وذاتي. ذلك أنه «لا يمكن أن يكون علميًا خالصا، بل سيبقى دائما في النهاية، رغم أدواته ومعاييره الموضوعية، نابعاً من الاختيار الأيديولوجي للناقد».

ولعل هذه الآفاق الرحبة الجديدة، التي شارفها العالم في السنوات الأخيرة، هي ماعبّر عنه عنها في أحد كتبه الحديثة «الفكر العربي بين الخصوصية والكونية»، بقوله الصريح تحت عنوان دال هو «الماركسية وسرير بروكست»:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«هل ماتزال الماركسية كما قال بها ماركس هي نفسها لم تتغير، وعلينا أن نرفع أعلامه وأعلامها؟».

ويجيب العالم: إن الماركسية ماتزال - في تقديري - تحمل من المصادرات النظرية والتوجهات المنهجية مايجعلها مرجعية أساسية من مرجعيات الفكر الاشتراكي والنضال الاشتراكي».

على أن الرجل يضيف بأمانة بالغة:

«لاشك أن الماركسية في عصرنا الراهن لابد أن تجدد مصادرها التي تستند إليها في تجددها الفكري والنضال. فلا شك أنها سوف تستند في مرجعيتها إلى الماركسية وإلى ما استندت إليه الماركسية من مرجعيات علمية وفكرية وموضوعيّة، ولكنها ينبغي أن تضيف إلى ذلك ما استخدم منذ ذلك التاريخ وحتى اليوم من تطورات علمية تكنولوجية، وبخاصة ما يتحقق اليوم من ثورة كاملة في مجالي علوم الاتصال والمعلوماتية فضلاً عن الخبرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية السلبية والإيجابية، وخاصة خبرة انهيار النموذج السوفييتي والمنظومة الاشتراكية وانهيار حركات التحرر الوطني واحتدام الصراعات العرقية والقومية والدينية في العالم، والأزمات التي يعانيها اليوم النظام العالمي، ومحاولات الهيمنة على العالم، إلى جانب بروز حركات اجتماعية جديدة في العالم كحركات السلام والدفاع عن البيئة والجماعات المدنية والأهلية والمنظمات الدولية».

ثالث هذه التحولات هو تحول نقدي. وهو مترتب على التحول السابق الفكري، حيث إن ذلك الاتساع الجرئ في الرؤية الفلسفية والفكرية قد شمل بدوره طريقة النظر النقدية، تلك الطريقة التي تبلورت في الاهتمام التي بالأساليب والأشكال الفنية التي يعبر بها الفنان عن مضمونه أو موقفه الفكري والإنساني، مع عدم الاقتصار على العناية بالموقف الفكري لدى الفنان، وحده، كما كان الأمر من قبل.

وقد تجلى هذا الاتساع المرن في مقدمة العالم للطبعة الثالثة من كتابه المشترك مع د. عبدالعظيم أنيس «في الثقافة المصرية» بمناسبة أربعة وثلاثين عاماً على صدوره، حيث عبرت شجاعة القلب ونزاهة العقل عن نفسها في نصاعة نادرة، حينما نقد المفكر نفسه نقداً ذاتياً، موضحا التطورات الهامة التي طرات على فكره وعلى منهجه النقدي: إذ زاد الاهتمام بجماليات العمل الفني، وعدم اعتبار هذه الجماليات مجرد شكل خارجي، ثم اعتماد المدارس النقدية الحديثة التي نشأت مؤخراً مثل البنيوية والألسنية والسيميوطيقية وغيرها، مشيراً إلى أن المرحلة التي كتبت فيها مقالات «في الثقافة المصرية» كانت خالية من بروز الأدوات النقدية الحديثة ومدارسها التحليلية الدقيقة، مما جعل أدوات الناقد المصري والعربي - آنذاك - ضعيفة فقيرة.

في هذه المقدمة الهامة يؤكد العالم: «إننا مازلنا نرى أن الجوهر الفكري والمعرفي للكتّاب مايزال صحيحا من الناحية النظرية العامة الخالصة. فما تغيرت وجهة نظرنا في العلاقة العضوية البنيوية الديناميكية بين الصياغة والمضمون، بين القيمة الإبداعية الجمالية والدلالة المعرفية والمواقفية».

ويضيف الرجل: إلا أننا نقرّ أننا في الكثير من تطبيقاتنا النقدية كانت العناية بالدلالة الاجتماعية والوطنية للعمل الأدبي تغلب على العناية بالقيمة الجمالية.

وإن نفسّر هذا فقط - أو بالأحرى نبرره - بأن هذا حدث في لحظات كانت تحتدم فيها المعارك الوطنية والاجتماعية، وإن كان هذا صحيحا في بعض الأحيان. وإنما نفسّره في الحقيقة بعدم امتلاكنا للوسائل والآليات الإجرائية لتحديد وكشف العلاقة بين الصياغة والمضمون، بين القيمة الجمالية والدلالة العامة، كشفاً موضوعياً دقيقاً.

ولعل اثمن ما تعلمناه طوال هذه السنوات هو محاولة الخروج من الأحكام العامة سواءً فيما يتعلقّ بالدلالة المضمونية أو القيمة الجمالية، إلى

تحديد آليات هذه الدلالة وهذه القيمة على نحو اكثر دقة.

وفضلاً عن ذلك فقد تعلّمنا حاجة الناقد إلى أن يتعامل مع العمل الأدبى برحابة صدر أكبر وبعمق أكبر مما أسعفتنا به ترسانتُنا النقدية فى تلك السنوات، فى أيام الشباب، وفى ظروف المد الوطنى الديمقراطى.

هكذا تكلم الرجل

والحق أن هذا هو ما حدث فى دراسات العالم النقدية فى العقد الأخير، كله.

رابع هذه التحولات، هو الاهتمام الجاد الذى أبداه العالم تجاه الكتابة الجديدة ـ شعراً وقصة ونصوصاً ـ وخصوصاً الشعر. وكان دائما حينما يسمعنا ـ بخاصة حسن طلب وأنا ـ يقول إننى أمام ثورةٍ كاملة، فى اللغة وفى المجازات وفى الموسيقى وفى الموضوعات، بل وفى الواقع نفسه.

وهنا، فإن العالم لم يقف عند حدود جغرافية تجربة الشعر الحرّ، التى ساهم فى تصعيدها وإظهارها، كما فعل نقاد كبار آخرون من أقرانه، حين ظلوا مربوطين إلى حدود ما عرفوه وسوغوه واستساغوه من تجديد الشعر الحر.

ولقد تجلت سعته هذه مؤخرا فى مبادراته بالكتابة والحديث عن شعراء وقصاصين وأدباء جدد من الأجيال الجديدة والشابة.

ربما صار من الضرورى، الآن، أن أوضح أمراً أراه لازما فى هذا السياق الذى نحن بصدده: ذلك أنه فى تلك السنوات الأخيرة، لنقل السنوات العشر الأخيرة، وخاصة بعد عودتى من حصار بيروت، ثم عملى فى «أدب ونقد» (١٩٨٧) بجوار الناقدة الزميلة الكبيرة فريدة النقاش، المشابهة لمحمود أمين العالم فى كثير من وجوه الشبه، فيما يتصل بالمسار والتحولات، أقول: فى تلك السنوات كنت أنا أيضا ـ من جانبى ـ أجد نفسى متخففا يوماً بعد يوم من غلو الاهتمام الجارف بالشكل والتشكيل وحدهما، وأحاول أن أقترح لنفسى ولزملائى من الشعراء الذين يسمونهم «جيل السبعينيات» صيغة جديدة رحبة مؤداها:

ليس المضمون فى ذاته شائناً. ولابد لنا أن نجد أرضاً مشتركة نقدم بها رؤانا الجمالية والتشكيلية واللغوية الجديدة (التى لا شعر بدونها) من غير أن نبلغ الإبهام المطبق أو نغرق فى التفذلك الشكلى العقيم، أو ننعزل كل العزلة عن فهم الناس لنا وعن قضايا مجتمعنا الساخنة.

ولقد تفاعل العالم مع فكر الحداثة وما بعدها تفاعلاً ناضجاً، راشداً ورشيداً، وقدم فيها رؤى ثمينة ضابطة لإيقاع الفوضى الإبداعية (الفكرية والأدبية) التى نعيشها.

فى هذا الصدد، أوضح لنا أنه «برغم الاختلافات المتنوعة والمتناقضة لمفهوم الحداثة، فهناكِ ما يمكن استخلاصه منها جميعاً فى ضوء تعاملنا المعاصر مع هذا المفهوم، أى أن هناك ما يمكن اعتباره قاسما مشتركاً عاماً، رغم هذه الاختلافات.

هذا القاسم المشترك هو فى تقديرى ـ يقول العالم ـ مبدأ التغيير التجديدى التطويرى التجاوزى للواقع الإنسانى والاجتماعى سواء كان هذا التغيير تغييراً للعالم على حد تعبير ماركس، أم كان تغييراً للحياة على حد تعبير رامبو، وسواء كان تغييراً جذرياً عميقا أو تغييراً جزئياً، أو تغييراً نسبياً، أو تغييراً مظهرياً برانيا وسواء كان هذا التغيير فى مجال بنية الواقع السياسى الاجتماعى والاقتصادى، أو فى بنية المفاهيم الفكرية والعلمية أو بنية القيم الروحية الأخلاقية أو بنية الأذواق والرؤى الجمالية. وسواء كان تغييراً يستند إلى معرفة عقلانية موضوعية تاريخانية أو إلى إرادة القوة الاستعلائية أو إلى الأدواتية التكنولوجية النفعية.

ولهذا يتداخل ويتفاعل بالضرورة مفهوم الحداثة مع مفهوم التحديث بمستويات مختلفة، على أنهما يتداخلان دون أن يعنى هذا بالضرورة تلازمهما تلازماً حتمياً، فيشترط وجود أحدهما وجود الآخر.

إن مفهوم الحداثة يغلب على دلالته التغيير الفكرى والعلمى والجمالى والقيمى عامة، على حين أن مفهوم التحديث يغلب على دلالته التغيير السياسى والاجتماعى الاقتصادى. (إبداع - نوفمبر ١٩٩٢).

هنا حدث انسجام حق:

هو - كناقد - اقترب منا كشعراء (مع الاحتفاظ بالمقامات والمراتب): بإعطاء الاعتناء اللائق للتشكيل الفنى والجمالى فى الأدب والشعر. وأنا - كشاعر - اقتربت منه: بإعطاء الاعتناء اللائق للتجربة الإنسانية الحارة، ولقضايا الإنسان، وتقليص النفور الأخلاقى من فكرة الموقف أو الدلالة أو المضمون لمجرد أنها كذلك.

تعلمت من محمود أمين العالم دروساً عديدة، لكن أهمها جميعاً كان ولايزال: الإيمان بحق الغير فى إبداء الرأى، بل والاعتداد بهذا الرأى الآخر اعتداداً حقيقياً، والابتعاد عن الاعتقاد بأن رأيك هو الصواب الوحيد.

إن هذه السماحة العقلية والرحابة الفكرية - بما يدلان عليه من اتساع فى الروح - يجعلان الرجل مثالاً رفيعاً لذكاء القلب وفطنة الطوية، ونموذجاً جليا نفتقده اليوم فى حالات كثيرة:

فى الفكر، حينما يلغى أصحاب الاعتقاد بأنهم الأصوب الرأى الآخر إلغاءً تاماً، يصل فى فاشيته إلى حد نفى الآخر جسدياً لا نفى فكره فحسب.

وفى السياسة، حينما يحتكر تيار سياسى العمل الوطنى بوهم أنه التيار القيم على الحقيقة والجدير بقيادة الأمة، فى حين ينفى الآخرين إلى خارج البلاد أو إلى السجون أو إلى الموت.

وفى الشعر حينما نظن مدرسة من مدارسه أنها المجسدة الوحيدة للروح الشعرى الحق، وأنها الوكيلة الوحيدة عن الشعب أو عن عبقر، فتشطب المدارس الأخرى رامية إياها بالخروج عن الناموس الشعرى الذى تملكه هى - وحدها - بين يديها.

وكلها أشكال من الفاشية مدمرة.

وتتصل السماحة عند العالم صلة وثيقة بشمول النظر وشجاعة الرأى فى آن. فهذا المفكر يعشق الشعر عشقاً، حتى أنه تجرأ أكثر من أى شاعر أن يعلن فى وضوح «فى البدء كان الشعر»، ويفسر ذلك بقوله فكل بدء هو إبداع، وكل إبداع هو فى تقديرى شعر. الشعر فى كل شئ، فالشعر لا يحده هذا النسق التعبيرى الذى يتجلى فى كلمات لغوية ومعان وجدانية وذهنية، بل هو هذا النسق الكلى المنتظم المتغاير المختلف المتحرك المتنامى المتجدد المتفاعل المبدع دائماً فى كل شئ: فى الكون، فى الطبيعة، فى الحياة، فى المجتمع، فى الإنسان، فى كل تعبير، وفى كل فعل.

أى أنه الشعرى، وليس مجرد الشعر.

وينتقد العالم - فى مقالته «أزمة الشعر وأزمة الحضارة» - أولئك الذين يتعاملون مع الشعر باعتباره غاية فى ذاته، وأولئك الذين يقلصون الشعر فى رسالته، ويكادون يجعلون الشعر مجرد وثيقة اجتماعية أخلاقية، أو أقرب إلى الشعارات السياسية والأيديولوجية المباشرة:

الموقف الأول يخنق الشعر بتشيينه تشييناً تقنياً، والموقف الثانى يفقد الشعر شعريته.

ويقدم العالم الموقف الناضج المتزن بقوله: إن كل قيمة جمالية خالصة هى فى حد ذاتها رسالة تنوير وتوعية ومتعة وتواصل إنسانى. إلا أن هذه القيمة الجمالية نفسها ترتفع فاعليتها الجمالية نفسها بمقدار ما تتضمنه وتلهمه من خبرة ودلالة اجتماعية إنسانية خاصة وعامة، وبمدى قدرتها التجديدية الرافضة لكل ما هو ثابت، مستقر، متخلف، مبتذل، جامد، مفروض.

كما تعلمت منه ضرورة أن نظل نتعلم. وأن العقل يظل يتطلع إلى ما لا نهاية، حيث لا نهاية للمعرفة كما لا نهاية للجهل. وأنه ليست هناك معرفة ثابتة أبدية خالدة. وأن على المرء الا يخجل من نقد الذات كلما دعت لذلك ضرورة.

حلمى سالم

متابعات
مسرح

الحـــــارس ..
ومـأسـاة التلقى!!

لو أننا قارنا نجاح مسرحية «الحارس» التى نقوم بالنقد والتحليل لها، وهى للكاتب المسرحى الإنجليزى الطليعى «هارولد بنتر» - بمدى إقبال النظارة عليها، لاعتبرناها عرضاً مسرحيا فاشلاً؛ فلم يشاهدها إلا نفر قليل من النظارة؛ يعد على أصابع اليد الواحدة فى بعض ليالى العرض. ولو أننا وضعنا المسرحية نفسها فى معيار آخر، باعتبارها عملاً مسرحيا خلاقا قدم فوق خشبة المسرح القومى، دون الدخول

مشهد من المسرحية

فى حسابات العدد الكمى لجمهور النظارة، لعددناها من أهم الأعمال المسرحية العالمية التى قدمت عام ١٩٩٦، وأنجحها، وأكثرها وعيا بمفردات العرض المسرحى ولغته.

إذن ما المشكلة؟ ما القضية التى يثيرها هذا العرض؟! ما سر عدم إقبال جمهور المسرح؟! ما الأسباب التى أدت إلى تلك الحال من الإفلاس لدى النظارة فى معرفة الجيد من الردئ؟! ألم لا يحتفل الجمهور فى بيته المسرحى بمشاهدته عرضا مسرحيا جيدا له فكر جاد، وإضافة فنية خلاقة كمسرحية «الحارس»؟!

أتكمن المأساة فقط فى تغير ذوق جمهور المسرح، واختياراته غير الصائبة أحيانا؟! أيكون المسرح التجارى قد نجح فعلاً فى القضاء

على ذوق التلقى للمسرح الجاد؟ أهو عدم تقبل المتلقى اليوم لصياغة العروض الجيدة وأطروحاتها؟. أيكمن السبب فى عجز البيت الفنى للمسرح للدعاية عن عروضه والاحتفاء بها؟!

الإجابات عن كل ما ذكرناه، هى كلها ذات الأسباب والتساؤلات المذكورة؛ تجتمع معًا لتشكل مأساة التلقى. وتبقى ملاحظة أخيرة تطل برأسها علينا، وهى أن مأساة الثقافة المسرحية والمسئولين عنها بمصر، أنهم لا يسعون إلى التخطيط لها تخطيطا صحيحًا، ويضعون خططًا قصيرة المدى، لا ترى مستقبل المسرح برؤية موضوعية دارسة. نحن - على سبيل المثال - نستقرئ من تاريخ مسرحنا أننا فى الستينيات كنا - ونحن فى فتوة العمر - نشاهد بإقبال - ومعنا جمهورنا - الأعمال المسرحية العالمية، بنفس القدر والأهمية التى كنا نشاهد بها أعمال مؤلفينا الكبار **توفيق الحكيم، نعمان عاشور، سعدالدين وهبه، الفريد فرج، يوسف إدريس، عبدالرحمن الشرقاوى، محمود دياب،** وغيرهم.

ولم يكن هذا المسرح العالمى - آنذاك - دخيلاً علينا، حيث قدمت عروض مسرحية، تنتمى لثقافات أوروبية؛ كانت تتسم بالجرأة فى الموضوع، والمغامرة فى الطرح؛ وكان الجمهور يقبل عليها، ويصعب تصور إقدام متفرجنا اليوم على رؤيتها بذات الحماس السابق إن الانقطاع الرهيب الذى حدث ما بين ثقافة الأمس، وحاضرها اليوم، هو المسئول - إذن - عن مأساة التلقى، ولا حضور المتلقى، وهو المسئول كذلك عن ظهور الفجوة التى ابعدت ما بين الزمنين. وما حدث لمسرحية «الحارس»، ومأساة عدم الإقبال عليها من جانب المتلقى اليوم، هى الآثار المترتبة على هذه الظاهرة المخيفة المهددة لمستقبل المسرح الجاد فى مصر.

هذا مدخل يفسر لنا التناقض الذى حدث فى أثناء تقديم هذا العرض المسرحى.. النجاح الفنى الكبير ومأساة التلقى المتردية، قبل قيامنا الكشف عن نجاح مفردات هذا العرض وأهميته.

هذه المسرحية

إننى أشارك الناقد المسرحى البريطانى **«هارولد هوبسون»** فى معرض حديثه عن مسرحية «الحارس» **لهارولد بنتر** عندما قال «لقد رأيت هذه المسرحية مرتين، وسأراها مرة رابعة؛ وخامسة»* فالمؤلف «بنتر» هو كاتب انجليزى معاصر، ولد فى لندن عام ١٩٣٠. من أهم مسرحياته التى سطرها بقلمه، المسرحية القصيرة «الغرفة - The Room» والمسرحية القصيرة التالية، النادل الأبكم - The Dump Waiter»، أما مسرحيته الثالثة فهى طويلة: حفل عيد الميلاد - The Birthday وقد ألفها عام ١٩٥٧. اختلف النقاد فى أمر «الحارس» التى عرضت فى لندن عام ١٩٦٠، وقدمت فى السينما عام ١٩٦٣. وهى ثانى عمل مسرحى طويل له، بعدها قدمت الحارس بعد أكثر من خمسة وثلاثين عاما، حيث عرضت فوق خشبة المسرح القومى المصري. ومع اختلاف النقاد حول «بنتر»، إلا أن

* انظر مسرحية «الحارس» - ت: عبد الرحيم البشلاوى، المقدمة ص ١٣ - مكتبة الفنون الدرامية - مكتبة مصر عدد ١٣

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

كفة الثناء قد رجحت كتاباته، رغم انتمائه لزمرة «الكتاب الساخطين»، وإلى «الحركة الجديدة» فى دنيا المسرح - على حد قول الناقد «نويل كوارد»، تلك الحركة التى ينتمى إليها كتاب بارزون آخرون : **كصامويل بيكيت، وجون أوزبورن، وشيلا ديلليني**، وغيرهم.

ملاحظات حول الحارس

نلاحظ أنه لا يتجاوز عدد شخوص هذه المسرحية أكثر من ثلاثة وأن العنصر النسائى فيها منعدم تماماً وهى شخصيات متباينة كل التباين، متناقضة أشد التناقض لدينا أولا «أستون» **(كمال سليمان)** بطئ الحركة، بطئ التفكير، ورغم ذلك فهو رقيق وديع، يبسط جناح رحمته على الأفاق الشريد «ديفز» **(سامى عبدالحليم)** و«أستون» دائما يفعل شيئا بيديه، فإما أن يكون فى يده «مفك» أو «فيشه» أو «توستر» أو أى شئ من هذا القبيل نسمعه يتحدث عن آماله فى «الورشه» التى يريد أن يقيمها.

هو ذو شخصية هادئة، ولكنه رجل قوى خطير، نشعر أن بعقله مساً. أما ديفز - ذلك الأفاق الشريد - فهو لا يصلح لشئ، لا بيت له ولا مأوى دائماً يطلب المزيد، ويذهب إلى حد الإيقاع بين «أستون» وأخيه «ماك» **(زين نصار)**. وماك شقيق أستون، رغم أن دوره أقل أهمية من دور الأثنين، لكن دوره شديد التركيب فهو نقيض «أستون» سريع متخف - مهاجم - كثير الكلام، شديد الطموح. هذه هى الشخوص الثلاثة المرتكزة عليها المسرحية وهى شخوص رغم تفاوتها فيما بينها، إلا أنها تنتمى إلى الطبقة الدنيا. والاختلاف فيما بينها : مسلكها، عقلياتها، سلوكها، هى أسباب نجاح مسرحية «الحارس».

الحوار فى مسرحية «الحارس»

الحوار فى هذا النص الدرامى الإنجليزى تنعدم فيه حذلقة اللغة الإنجليزية وأسلوبه يعتمد على التكرار، تكرار الجمل والكلمات والمقاطع.

إنه حوار يعتمد على الانتقال من نقطة درامية، إلى نقطة درامية أخرى، ومن موضوع إلى آخر، ثم العودة ثانية إلى النقطة الأولى. وأهمية النص الدرامى **لهارولد بنتر**، أنه نص يعتمد قصداً على عبثية تركيب الكلمات، وإدخال الجمل الناقصة أو المبتورة تماماً كما فى حياتنا اليومية، حيث لااستمرار ولا تواصل؛ بل إن المنطق الوحيد للغة اليومية فى لا منطقية تركيبها

ويحاول «بنتر» فى مسرحيته أن يزيد من غموضها وإبهامها اللذين يتصف بهما الحاضر اليومى لشخوصها، فأنت مشدود إلى الحاضر؛ تفكر فيه، وتريد أن تعلله* تتساءل عما يحدث الآن، فى هذه اللحظة التى أنت فيها بالذات ويحدث ذلك منذ الوهلة الأولى..

ويصعب على الناقد المحلل أن يصنف هذا العمل المسرحى الهام داخل إطار تقليدى، أو أن يدخله تحت عباءته، رغم أن مسرح «بنتر» اليوم يوجد فى زمن نقترب فيه من مشارف القرن الواحد والعشرين فهو يعد من كلاسيكيات ظاهرة

* انظر المصدر السابقة «عبد الحليم البشلاوى» ص١٨

«مسرح العبث» فى ثلاثينات القرن العشرين وما بعدها أى فى النصف الثانى من ذات القرن، حيث يبرز فى مقدمة هذا المسرح مسرح **صامويل بيكيت** ومسرحياته ذائعة الصيت «فى انتظار جودو» و «لعبة النهاية»، و «مسرحية» وغيرها من أعماله، ومسرح **يوجين يونيسكو** ومسرحياته : «المغنية الصلعاء» و «الخراتيت» و «الدرس» وغيرها من أعماله يشارك **بنتر** فى هذه الحركة الجديدة بمسرحيته «الحارس». وهى مسرحية - رغم عبثية منطقها الدرامى - غاية فى الاتساق مع واقعية الواقع، وانعدام حدود منطقه المادى. إنها مسرحية عن البشر، موضوعها البشر وعلاقاتهم ببعضهم البعض - لكنها دراسة سيكلوجية لهم. يرى أحد النقاد الإنجليز أن هذه المسرحية - نقلا عن **عبد الحليم البشلاوى** - تصنف شخوصها وفقًا لرموزها الدالة، (فديفز) يرمز إلى الـ «Id» (الهو)، أى تأثير الوراثة والغرائز، و(ميك) يرمز إلى الأنا العليا:- Super ego أى تأثير الناس فى الشخص، وخاصة تأثير الأب والأم والمدرسين ونفوذهم. وأن (أستون) يرمز إلى الـ ego (الأنا) أى تلك الجزء الذى ينمو من (الهو) ليكون همزة الوصل بينه وبين العالم الخارجي.

ورغم هذا التأويل النفسى الخالص، إلا أنه جانب من الجوانب التى يمكن رؤية المسرحية عبر منطوقه. لكنه جانب واحد من الجوانب، فالمسرحية تدور فى فلك شخوص ثلاثة: مستأجر، ومالك، وشريد لا مأوى له. المستأجر شخص كريم، طيب القلب، يعطف على الأفاق الشريد، فيؤويه فى بيته. لكن هذا الصعلوك لا يريد أن يعمل، وهو لا يقدر هذا العطف، فيتمادى ويحاول أن يضرب المالك بالمستأجر فلا يفلح، وينتهى أمره بالطرد إلى الشارع من جديد.

لكن هذه القصة الساذجة تضع العمل المسرحى برمته فى مرتبة أقل أهمية من نسيجها الدرامى الكبير، فهى أكثر من أقصوصة، وأعمق من أحدوثة : إنها تشريح تحليلى للطبائع البشرية، وقيمتها الكبرى. ومؤلف هذه المسرحية يصنع لنا ثلاثة أدوار كبرى تضاف إلى رصيد الأدوار العالمية فكما أن هناك «هاملت» و «عطيل» و «القديسة جون» و «أم - برتحت» و «بيكيت - أنوى»، ففى «حارس - بنتر» : أستون وديفز وميك. إنها مسرحية للأداء التمثيلى وليست للقراءة، تفسح مجالاً متسعا للممثل فى إبراز قدراته وتهذيب مهاراته وقدحها فى: رسم الشخصية - الأداء التمثيلى الطبيعى التلقائى/ المركب - تحقيق ما يطلق عليه بالمناخ أو الجو العام الذى تشيده هذه المسرحية.

«الحارس» ما بين الدراما والمسرح

ولو أن المخرج **محمد عبدالهادى** جعل رؤيته الإبداعية (الإخراجية) ترتكز فقط على الترجمة الوفية لدراما الحارس كنص مسرحى. لشكرناه على جهده كثيرًا، ولكن أن يحافظ المخرج على المناخ العام للنص الدرامى، ويخلق فضاءات واسعة شديدة التركيب لانطلاقات ممثليه الإبداعية، عندئذ لنا أن نقدره ونضعه فى مقدمة المبدعين المسرحيين الواعين للغة الدراما والمسرح. لقد نجح المخرج عندما أطلق العنان لممثليه، وأعطى لهم إشارة البدء للانطلاق: **سامى عبدالحليم - كمال سليمان - زين نصار**. لقد استطاع هؤلاء (الفرسان

الثلاثة) أن يحيلوا خشبة المسرح إلى حلبة ملاكمة فنية، لا تنتهي جولاتها ولا تتوقف صولاتها عن التجلي. فكل منهم يبحث لنفسه عن طريق، وعن شخصية، ينسجها من بنات أفكاره، وإلهامات إبداعه، بعد أن يمتص رحيق الزهرة وعصارتها من النص المسرحي الأصلي.

لذلك تكون هذه المسرحية، مسرحية الممثلين الثلاثة، وليست بمسرحية مخرج يستعرض عضلاته الفنية، ولا يعيب هذا الأمر المخرج محمد عبدالهادي، بل يزداد المتلقي والناقد تقديرا وثناء له، لأنه أراد أن يتخفى - قاصدا - وراء ظهور ممثليه، ليظهروا هم، ولا يطل علينا برأسه، بل يدفع بروحه، لتبعث من جديد عبر أرواحهم الخلاقة. لهذا كله كان **محمد عبدالهادي** مخرجًا ملهما لا مستعرضًا، دافعا ودافقًا لامقيدا أو متحذلقا يبدو هذا جليا في سينوغرافية هذا العرض المسرحي التي تتحقق عندما صاغ المخرج ومعه السينوغراف فضاء خشبة المسرح داخل غرفة تزخر بكل شيء، بكل ما يمكن للإنسان أن يجده في «مزبلة» العالم البشري فعلى طول الحائط الأيسر سرير حديدي، يعلوه دولاب صغير، وجرادل طلاء، وصناديق تحوي صواميل ومسامير قلاووظ. ونرى على يمين نافذة في الحائط الخلفي: حوض غسيل للمطبخ، سلما خشبيًا، جردل فحم، آلة لقطع الحشائش، عربة شاي، صناديق، أدراج بوفيه. وتحت هذه الكومة سرير حديدي أمامه فرن بوتاجاز.. فوق الموقد تمثال لبوذا.. صحف قديمة، مكنسة كهربائية تحت سرير أستون. داخل هذه الثلة من الأشياء وبقاياها يتواجد البشر، وكأنهم جزء لا يتجزأ من هذه الديكورات والأشياء الميتة: كالحي البشرة واللون، يلفهم الغبار. ورغم هذا القبح المتعمد، فإنك تجد جمالاً من نوعية أخرى، جمالاً يشع من محاولة الكشف عن أستار أنفسهم المتخفية، وتولج في صدورهم وقلوبهم صرخاتهم الإنسانية المتألمة النبيلة وكأننا نشاهد بشرا قد ماتوا منذ زمن بعيد، أو لم يعودوا ينتمون إلى عالمنا.

هذا هو الانطباع الذي خلفه لنا المخرج **محمد عبدالهادي** بمعونة مساعده السينوغراف **محمد هاشم**، بديكوراته وملابسه وقطع إكسسواراته، وتصميم إضاءة الفنان الموهوب **عاصم بدوي**. لكن تبقى البطولة الحقيقية لهذا العمل الفني في اختيار المخرج لممثليه. لقد استطاع **سامي عبدالحليم «ديفز» وكمال سليمان** (استون) **وزين نصار** (ميك) أن يقدموا لنا معزوفة من الأداء المسرحي قلما نستمتع به فوق خشبات مسارحنا هذه الأيام. وفي ظني أن هذه المسرحية ينبغي أن يتم تقريرها على طلابنا بالمعهد العالي للفنون المسرحية، كي يتعلموا منها فنون الأداء المسرحية وأساليبه وتقنياته، وكيفية بناء الشخصية المسرحيةالتي رسمها هؤلاء الفنانون الكبار كل لنفسه.

لا يأتي هذا التميز الفني الخلاق لهؤلاء (الفرسان الثلاثة) من تقاربهم في أدائهم لأدوارهم، بل في اختلاف تفسيراتهم لشخوصهم، وتباينهم البالغ في تصوراتهم عنها. فلكل منهم شخصيته المستقلة وتوناته وإيقاعاته وحركته وأخيرا تفرده.

○ **سامي عبدالحليم**

يؤدي شخصية ذلك القادم، الكسول، تتصف حركته بالثقل، تتميز تعبيراته ببلاغة المعنى

والتركيب. حركته ساكنه إستطاتيقية متسمة بالبرود والاستفزاز والجروتسكية يرتدى ديفيز/ سامي سروالاً رماديا وفانلة بيضاء، وحمالات فقط، يؤدى بوجهه وبديه، وجسده مالا يستطيع اللسان قوله. حركة شفتيه لا تتوقف عن اللهاث الممتزج بأنفاسه المتلاحقة بشهقات الفزع بما هو كائن، وبما سيكون، والرغبة فى ذلك الذى لا يأتى. تلعب «تونات» صوته، كل كلمة، بل كل حرف، لتتماسك فى جمل، تتناغم مع حركة وجهه وتشكيل جسده المتعب المهموم، لتشكل فى نهاية الأمر - روحًا إنسانية تائهة فى غمار عذاباتها وقهرها وإحباطاتها. يستثير فينا روحًا سادية تتلذذ بتعذيب الآخر، ونستشف من آلام تعذيبه لذة عذابنا، ومن قدره أقدارنا غير المحتمله، وشقائنا اليومى الذى لا ينتهى.

سامى عبدالحليم فنان كبير، يؤكد المرة بعد المرة إنه حان الوقت ليقف جيله فوق قدميه واسع الخطى، ليحصد ثمارا انتظرنا اقتطافها طويلا!!.

○ كمال سليمان

فنان كبير آخر، يثبت لنا بقدراته الإبداعية، انه قادر على أن يلقننا دروسًا فى التصدى للبحث عن ما يسمى «بالشخصية المسرحية الإنسانية، الملتزمة بنمطها الخاص وهمساتها وما ترسمه لنفسها». يصور لنا هذا الفنان شخصية (استون) طيب القلب، عييا، متلعثما، تتواصل تقطعات حروف كلماته، لتسكن فى النهاية داخل أعمق أعماق قلوبنا، فتهزنا عميقا لتذكرنا دوما بإنسانيتنا. إنه فنان كبير يضع أمامنا فوق الخشبة ذاته مثالاً لما ينبغى ان يكون عليه فناننا الممثل اليوم.

○ زين نصار

فنان كبير ثالث، أراد هذا الشاب/ العجوز/ المتصابى ان يرسم لنا حقيقة شخصية (ميك) من لدنه، مضيفًا إلى الشخصية التى رسمها له المؤلف (بنتر) الكثير من عندياته، فيثبت لنا زين نصار من جديد انه موهبة فذة، فنان قادر على العطاء الدائم الذى لا ينضب او يتوقف، عندما تحين له الفرصة للإبداع الحقيقى. يقود المخرج محمد عبدالهادى هذا العمل المسرحى، وهو واحد من أكثر مخرجينا موهبة ووعيا باللغة المسرحية ومفرداتها. لقد قدم لنا منذ أكثر من خمسة عشر عاما أو يزيد أعمالا عديدة، لعل من أهمها : «لير شيكسبير» بمسرح الطليعة، وكان ما قدمه آنذاك تجريبا مسرحيا بكل المقاييس النقدية. يعود إلينا اليوم ويقدم فوق خشبة المسرح القومى - وهو أهم مسارح بلادنا - «حارس» بنتر، وبهذا تتيح لنا مديرة هذا المسرح السيد الدكتورة هدى وصفى الفرصة كى نستمتع بعرض مسرحى رائع كهذا.

إن كثرة هذا النوع من العروض هى الأمل الوحيد لغرس تيار مسرحى يدفع النظارة أخيرا للمشاهدة الحقيقية، والرؤية المتعة. إنه مدخل جوهرى لعلاج مأساة التلقى وغياب المتلقى، التى تحتاج منا إلى الدراسة والتوقف والتحليل كثيرا، على شريطة ان لا يتوقف هذا النوع من التجارب المسرحية الجادة!!.

هناء عبد الفتاح

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأرقام العربية بين المشرق والمغرب

اللغــة واحــدة من أهم وأخطر مقومات الهوية والوحدة فى الأمم. ولايختلف العرب على شكل الحرف العربى، ولكنهم يختلفون على شكل الرقم، فــفى بعض البــلاد ـ بلاد المغــرب عــمومًــا ودول أخــرى ـ يستخدمون الشكل (01234) والذى اقــتــبــســه منهم الأوروبيــون والأمريكيون، أما فى مصر ومعظم بلاد المشــرق العــربى فــإنهم يستخدمون الشكل (٤٣٢١٠...)

ودعــونا نســمى الشكل الأول بالشكل المغــربى، والشكل الثــانى بالشكل المشرقى لتسهيل العرض وقلة الخلط برغم عدم صحة التسمية أو دقتها.

عن هذه المشكلة ـ شكل الرقم العربى ـ ، وفى إطار الإعداد للمؤتمر السنوى الثالث والذى سيعقد فى الثانى من مارس القادم، أقامت الجمعية المصرية لتعريب العلوم ندوة عن «الأرقام ومكانتها فى قضية التعريب»؛ يوم الخميس ٢٠ فبراير ١٩٩٧ فى مجمع اللغة العربية.

فى جلسة الافتتاح ألقى أ. د **شوقى ضيف** (رئيس المجمع) كلمة رحب فيها بالحضور وعرض فيها لتاريخ الرقم العربى منذ بداية نقله عن الرموز الهندية، وإسهامات العرب فى تهذيب شكل الأرقام، ودورهم الرائد فى استغلال رقم «صفر» الذى أحدث انقلابا فى تاريخ علم الحساب ودور محمد بن موسى الخوارزمى مؤسس علم «الجبر»، ثم عرض لبعض أشكال الأرقام فى اللغة السنسكريتية الهندية، وفى العربية المشرقية، والعربية المغربية، والأوربية مشيرًا إلى نقل الأوربيين للأرقام من العرب، كما تكلم أيضًا عن المربعات السحرية ـ والتى يتساوى مجموع منازلها أفقيًا ورأسيًا وقطريًا.

تم تكلم أ. د **عبدالحافظ حلمى** (رئيس الجمعية المصرية لتعريب العلوم) مفسرًا سبب إقامة الندوة منفصلة عن المؤتمر السنوى، بالحرص على عدم التشعب والتداخل فى المؤتمر، فقد تم اختيار

الأرقام والرموز، لكي يقام عن كل منهما ندوة منفصلة. لما لهما من أهمية، ولما فيهما من اختلاف. ثم تتبع بعد ذلك مسيرة الرقم فى الحضارات «البابلية والسامية واليونانية والرومانية، وأخيرًا العربية منذ الجاهلية حيث كان العرب يشيرون إلى الأعداد بالكلمات، ثم حساب الجُمّل السامى، حتى دورهم الرائد فى تبنى صور الأرقام الهندية وتهذيبها.

وأخيرًا تحدث الدكتور **محمد عبدالله الشامى** (رئيس لجنة الرموز والأرقام بالجمعية المصرية لتعريب العلوم). فقدم للأبحاث المشاركة فى الندوة. فى الجلسة الأولى قدم الدكتور **بديع توفيق محمد حسن** ورقة بعنوان «الأرقام الحسابية العربية»، أجاب فيها عن سؤال حول الفارق بين الأرقام الحسابية المستخدمة فى المشرق العربى والأرقام الحسابية المستخدمة فى المغرب العربى، فرغم أنه يعترف أن كليهما من أصل هندى إلا أنه يشير إلى التعديل العربى الكبير فى الشكل المشرقى، مما أكسبها صفة العربية أكثر، ثم وضح أن الأرقام المغربية ترتبط فى شكلها بعدد الزوايا، بينما المشرقية ترتبط بخط المستقيم وهو الأقرب لشكل الخط العربى، ولذا يطالب دول المغرب بالتراجع عن استخدام الشكل المغربى - الذى هو الآن ينتمى إلى الآخر الأوربى المستعمر بالأمس الراغب فى الهيمنة اليوم وعن «المنهج والتربية فى الأرقام»، قدم د. **ابن النيل الصيرفى** بحثه، الذى ينظر للأرقام من عدة زوايا: المنظور الأول هو الإطار العام للفكر والثقافة السائدين فى العالم العربى، وهو إطار التبعية الثقافية التى تدفعنا إلى الاقتداء بشكل الأرقام الإفرنجية «الغربية» بدعوى سطحية هى أن هذا النظام الرقمى أصله عربى.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المنظور الثانى هو المقارنة بين النظامين بموضوعية متجردة من حيث الشكل والمضمون والمنهج، موضحًا الترابط بين الشكل والمضمون فى الأرقام المشرقية، فمثلاً الرقم (١) خط واحد، والرقم (٢) خطان، وكذلك الرقم (٤) تضعيف للاثنين (٢) وهكذا...

أما المنظور الثالث فدار حول الاستشهاد بكتب تعليمية جامعية ومدرسية والمنظور الرابع والأخير يبحث فى أثر الاستبدال الرقمى على الشخصية الفردية والجماعية الوطنية وعلى العلم والعقل، مشيرًا إلى نتائج مثل: هيمنة التغريب عن التأصيل، شيوع الشخصية المترددة نتيجة الكتابة باتجاهين، ومنها تحويل فعاليات المجتمع إلى معارك جانبية بعيدًا عن المضمار الحقيقى للتوحد العربى.

أما الدكتور **محمد عبدالله الشامى** فقد تناول فى بحثه «بعض مشاكل الرقم فى العربية المعاصرة»، ويقصد الصورة المشرقية التى لايعترف بغيرها، ومنها مشكلة الصفر وشكله الذى قد يسبب الكثير من الأخطاء إما الصغره أو لسقوطه فى عمليات الطباعة وما إلى ذلك، ودعى إلى إعادة المكانة لرقم له أهمية حقيقية وهو الصفر، كذلك تناول مشكلة العلامة العشرية، هل هى فاصلة أم شرطة ومشكلة عدم وجود مواضعة للرقم العربى، ومشكلة النظام الأسّى الذى يبسط عمليات أخرى كثيرة، ويفيد فى استخدام الحاسوب. وخلص إلى ضرورة بدء جهاد خوارزمى يستعمل المنهج الخوارزمى، ويسعى لظهور معمار (حوسبى) عربى.

وقد اشترك كل من أ. د **محمد يونس الحملاوى**، ود. **محمد يسرى النحاس** فى الإعداد لبحثين دارا حول: «تجانس الأرقام الهند عربية مع أشكال الحروف العربية وأشكال حروف لغات أخرى»، و«نحو نظرة متكاملة لقضية الرقم العربى المشرقى والمغربى» قدم البحث الأول فى الجلسة الأولى التى رأسها أ. د **عطية عاشور**، وأجاب عن سؤالين هما:

- ما مدى توافق شكل الرقم المشرقى او المغربى مع شكل الحرف العربى؟!

- ما هى العلاقة الوراثية بين أشكال الحروف العربية والأرقام الهند عربية؟!

وباستخدام منهج التعرف على الأنماط توصلا إلى: **أولاً**: إن الأرقام المشرقية هى اكثر تجانسًا مع أشكال الحروف العربية بينما الأرقام المغربية أقل تجانسًا مع أشكال هذه الحروف.

ثانيًا- إن الأرقام المشرقية تنتمى بدرجة أكبر إلى الحضارة العربية منها إلى الحضارة الهندية، بينما الأرقام المغربية تنتمى بدرجة أكبر إلى الحضارة الهندية منها إلى الحضارة العربية.

فى الجلسة الثانية والتى رأسها أ. د. **محمود فهمى حجازى**. قُدم البحث الثانى للباحثين، وقد توصلا فيه إلى ثبات شكل الرقم المشرقى منذ اكثر من ١٢٠٠ عام، وشيوع الرقم المشرقى بين أكثر من ثلاثة أرباع العرب، وتوافق الشكل المشرقى مع الحروف العربية، وأن تعامل التقنيات الحديثة مع الأرقام المشرقية بنفس كفاءة تعاملها مع الأرقام المغربية وأن مشكلات الصفر فى الشكل المغربى أفدح منها فى الشكل المشرقى. ولذا فقد خلص البحث إلى ضرورة تعميم استعمال الرقم المشرقى فى جميع أنحاء الوطن العربى.

وعن تاريخية الأرقام قدم كل من د. **نادى كمال عزيز**، ود. **عبدالخالق يوسف سعد** بحثين تحت عنوان: «دراسة تحليلية لتاريخ نظام العد الحالى ودوره فى تقدم الرياضيات».، و«الأرقام فى تراثنا العربى».

أما د. **سمير شفيق حسن** فقد قدم حلاً مختلفًا لمشكلة شكل الرقم، حيث قدم اقتراحًا بتبنى شكل جديد، يعتمد فى كتابته على مربع ضوئى واحد (فى الآلات الحديثة) لأمر بعين وقد حصل د. **سمير** على براءة اختراع عن الشكل الجديد منذ سبعة أعوام، وهو يدعو إلى تبنى العالم كله لشكل الرقم الجديد لما فيه من توفير فى الطاقة وانتظام فى الشكل.

وهكذا انتهت الأوراق جميعها بشبه إجماع على أولوية الشكل المشرقى عن الشكل المغربى، ولكن باب المناقشة أطلق النار على هذا الإجماع، فقد قدم د. **سعيد النجار** صورة من خطاب أرسلته جامعة الدول العربية - عندما كان مقرها فى تونس - إلى كل المؤسسات تدعوها إلى تبنى شكل الرقم المغربى، مشيرة إلى عدة نقاط فى هذا التفضيل أهمها: عالمية الشكل المغربى، وقابليته للتعامل مع التقنيات الحديثة وما إن أنهى د. **سعيد النجار** كلمته حتى طالب الحضور جميعًا بصورة من هذا الخطاب وبدأ المفسرون يختلفون، البعض قال: إن البعد السياسى قد حرك الجامعة العربية فى تلك المرحلة بالذات لتبنى الشكل:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والبعض الآخر انتصر للتفكير العملي والعلمي وراء تلك الخطوة. فتكلم د. **ابو الشادى الروبى** عن ان الحجة الجغرافية (مشرقى ومغربى) ليست صحيحة تمامًا وأشار إلى أن كل الأنظمة تنادى باللاخطية بل بالديناميكية، والقول بالقراءة من اليمين للشمال ليس منطقيا تمامًا، حيث إن الأكثر منطقية أن ننتقل من الكلى للجزئى فنقول ألف وتسعمائة وتسعين ولانقول تسعين وتسعمائة وألف، ووافق د. **الخياط** د. **ابو الشادى الروبى** فيما طرحه وأشار إلى أن الشكل المغربى متخلص من مشكلة الصفر الموجودة فى الشكل المشرقى، أما **محمود دهشان**، فقد تساءل: لماذا لانستخدم الشكلين؟ وأوضح د. **الحملاوى** أن تبسيط الأمر خطأ فادح، فإسقاط شكل الرقم المشرقى الأكثر عربية كما أثبتت البحوث المعملية، هو خطوة أولى تتلوها خطوات فى سبيل إسقاط شكل الحرف العربى كما حدث فى تركيا مثلاً ورفض تبرير التنازل عن الشكل المشرقى بأن التقنيات الحديثة يناسبها الشكل المغربى بشكل أفضل.

أنهى د. **محمود فهمى حجازى** المناقشة بتلخيص مكثف وشامل للمشكلة والحل واقترح ثلاثة محاور لحل هذه القضية: محور بحثى تاريخى يعنى بالبحث فى أصل الرقم وتاريخ علم الرياضيات، ومحور عملى يعنى بالبحث فى «الوضوح القرائى - تحسين الشكل - الاستخدام الآلى...»، ومحور تخطيطى يعد لكل ذلك

لم تكن هناك توصيات خاصة بهذه الندوة؛ فقد قال د. **عبدالحافظ حلمى**، «كل ما توصلنا له لا يعدو أكثر من نتائج تحتاج لبحث آخر للتحول إلى توصيات».

ويبدو أن «الأرقام» سيكون لها محورها أيضًا فى مؤتمر الجمعية، حيث لم تنجح الندوة فى وضع حل نهائى .

أمل فرح

متابعات
ندوات

الشيخ مصطفى عبد الرازق
مفكراً تنويرياً ورائداً للفلسفة الإسلامية

على مدى يومى الثانى والعشرين والثالث والعشرين من فبراير الماضى احتفل المهتمون بالفكر التنويرى مع أفراد أسرة الشيخ الأكبر مصطفى عبدالرازق وتلاميذه ومريديه بمرور خمسين عامًا على وفاته، فى ندوة نظمها المجلس الأعلى للثقافة بمكتبة القاهرة الكبرى. وقد شارك فى الاحتفال ثلاثة وعشرون باحثًا ومدرسًا للفلسفة وبدأت فعاليات الندوة بكلمة مقررها الدكتور عاطف العراقى الذى أثنى على المجلس الأعلى للثقافة وفى كلمة الافتتاحية، قال الدكتور فؤاد زكريا: «حين نجتمع اليوم للاحتفال بالذكرى الخمسين لوفاة الشيخ مصطفى عبدالرازق فإننا لا نستهدف من ذلك تذكير الأجيال الجديدة بأفضال هذا العالم الجليل على حياتنا الثقافية، تلك الأفضال التى تنير لنا الطريق كلما بدت السبل أمامنا مظلمة متشابكة، وتكشف لنا عن المسار الصحيح الذى ينبغى علينا أن نسلكه كلما علا صوت المضللين والمزيفين.

ومن سوء الحظ أننى لن أستطيع أن أتكلم عن أفضال مصطفى عبدالرازق عن تجربة مباشرة ومعرفة شخصية بهذا الرجل العظيم. ذلك أننى أنتمى إلى الجيل الذى دخل الجامعة لدراسة الفلسفة فى الوقت الذى خرج فيه مصطفى عبدالرازق منها ليتولى مسئوليات أعم وأخطر.

وهكذا ظلت معرفتى بهذا الرجل العظيم معرفة غير مباشرة. فقد كان معظم الأساتذة الذين درست على أيديهم تلاميذ الشيخ مصطفى عبدالرازق. ولم يكونوا يملون الحديث عن أستاذهم الكبير على نحو جعلنا نكوّن صورة شبه أسطورية عن هذا المعلم الذى ترك فى تلاميذه أثرًا لا يُمحى. وبعدما لا يقل عن عشرين عامًا من تخرجى

قرأت لكاتب إنجليزى تمييزًا طريفا بين نوعين من الأساتذة، النوع الأول هو الذى يؤثر فى تلاميذه بكتاباته الغزيرة التى تجذبهم إلى محيطه وتجعلهم من مريديه.. والنوع الثانى هو الذى يؤثر فى تلاميذه بمنهجه الخاص فى تقديم أفكاره وطريقته المتميزة فى رعايتهم والاهتمام بهم. وقد كان كل ما سمعته من تلاميذ الشيخ مصطفى عبدالرازق وأساتذتى ومنهم الأساتذة الدكاترة أحمد فؤاد الأهوانى ومحمد عبدالهادى ابو ريدة وعثمان امين وعبدالرحمن بدوى يقنعنى بأن الشيخ مصطفى عبدالرازق كان من الفئة الثانية التى تشد تلاميذها إليها بخيوط غير مرئية من الحنو والرعاية والاهتمام الشخصى وبمنهج متميز فى تقديم افكار أصيلة تقوّى الروابط بينه وبينهم. ولكن هذا لا يعنى على الإطلاق الإقلال من أهمية الإنتاج العلمى لهذا الشيخ الجليل الذى كتب فى العقيدة والشريعة والأدب وقبل هذا وذاك فى الفلسفة على مستوى رفيع شديد النضج.

ثم جاءت كلمة الأستاذ سالم مصطفى عبدالرازق التى قال فيها:

«أود أن تجاوز كلمتى كلمات الشكر المعتادة، راجيًا أن يؤتى هذا المؤتمر ثماره بتعريف أبناء مصر بجيل عصر التنوير ومصطفى عبدالرازق من مؤسسى الحزب الديمقراطى عام ١٩١٩ وقد كتب فى جريدة «السفور» لسان حال الحزب منذ ٧٠ عامًا يقول: «إن الذين يخدمون حرية الفكر هم خُدام الحق وانصاره والذين يفكون العقول من أغلالها».. وقد اعتبرت الدعوة الساخرة إلى الديمقراطية دعوة مستترة للجمهورية فى ذلك الوقت وهو ما واجه جيل التنويريين.

وتحدث الدكتور حمدى زقزوق وزير الأوقاف، فقال: « إن الاحتفال بذكرى الشيخ مصطفى عبدالرازق له معناه الكبير فى حياتنا المعاصرة، ذلك اننا ما زلنا فى أشد الحاجة إلى الدروس العظيمة التى نستخلصها من حياته وفكره رغم مرور نصف قرن. والتعريف برواد التنوير من شانه أن يساعد شبابنا على ترشيد مسيرته، وما يلفت انتباهنا الارتباط بين محمد عبده ومصطفى عبدالرازق الذى ترجم رسالة التوحيد لمحمد عبده إلى الفرنسية، فإذا قلنا إن مصطفى عبدالرازق امتداد لمحمد عبده، فهو حق.

وتحدثت الدكتورة سعاد على عبدالرازق، قائلة: ما أيسر الحديث إذا ما أيده ظاهر الحال، وماأصدقه إذا ما أيده الظاهر والباطن معًا، ومن هذا القبيل سيكون حديث اليوم عن مصطفى عبدالرازق الإنسان، وأشهد اننى بعد طول البحث والاطلاع لم أجد فى سيرته موضعًا ولا مرحلة تناقضت فيها مقومات ذاته مع افضل خصائص النفس البشرية، فهو دائمًا الإنسان قبل أن يكون أى شىء آخر، وانظر فى سيرته منذ أن كان صبيًا مباركًا يتردد على الكُتّاب فى قريته، ثم وهو مجاور يتلقى العلم فى الأزهر الشريف، ثم وهو يدرِّس الفلسفة بجامعة القاهرة، ثم تحدث الدكتور على عبدالفتاح المغربى متناولا مفهوم الشيخ مصطفى عبدالرازق للحرية الإنسانية، وأوجز ذلك فى عدة نقاط اهمها تعريف الحرية من حيث مظاهرها المتنوعة، المدنية والسياسية والنفسية والدينية والأخلاقية، ويقف وراء هذه المظاهر

جميعًا مفهوم واحد أساسى هو حرية الإرادة الإنسانية. وهو تصرف الإرادة تصرفًا غير مغلوب، وقد أدرك الشيخ **مصطفى عبدالرازق** صعوبة تناول مشكلة الحرية من الوجهة الميتافيزيقية، وأن دراستها عن طريق هذه الوجهة لن يفضى إلى حل مقنع، وآثر دراستها من الوجهة العملية والأخلاقية، وذكر أن الحرية الإنسانية ضرورة من ضرورات العمل وإثراء النشاط الإنسانى، وحفز الهمم، وهى تزيد من ثقة الإنسان بنفسه وشعوره بقيمته، وتضعه أمام مسئوليته فى العمل، وتؤكد فاعليته ودوره فى الحياة، لذا كانت الحرية عنده عرضًا ملازمًا للحقيقة الإنسانية ولا سبيل إلى انفكاكه أو التخلى عنه، وينتهى الشيخ **مصطفى عبدالرازق** إلى القول بأن الإيمان بالحرية خير كله، ولو أثبتت جميع البراهين الفلسفية أن نظرية الاختيار الإنسانى غير صحيحة.

وفى كلمته أوضح الدكتور **محمد مهران** أن: «الدين والفلسفة والعلم من المفاهيم الأساسية فى الفكر الإسلامى بوجه عام، وأن بيان علاقة الدين بالفلسفة أو علاقة الدين بالعلم أو علاقة الفلسفة بالعلم من الموضوعات الهامة التى شغلت أذهان الفلاسفة على مر العصور.

وقد وقف الشيخ **مصطفى عبدالرازق** عند هذه المفاهيم فى بعض كتبه وخاصة «التمهيد» و«الدين والوحى والإسلام» ومع أن تركيزه الأساسى كان منصبًا على الدين والفلسفة والعلاقة بينهما فقد وجد موضوع علاقة الدين بالعلم اهتماماً معيناً وخاصة فى بداية كتابه عن «الدين والوحى والإسلام» ولكن الواضح أن الشيخ مصطفى عبدالرازق قد أفاض فى تعريف الدين والفلسفة، وهو أمر لا نكاد نجده بالنسبة لمفهوم العلم، مما ترك القارئ يتساءل عن المقصود بالعلم هنا، هل المقصود به هو العلوم الطبيعية والرياضية والإنسانية أم المقصود به العلوم الدينية؟ لأن القارئ للشيخ مصطفى **عبدالرازق** قد يفهم المعنى الأول حينا والمعنى الثانى أحيانًا.

وتحدث الدكتور **حسين نصار** فقال: لفت نظرى هذا المنحى من مناحى حياة الرجل الذى نحتفل به هذه الأيام، لأنى اطلعت - فى صباى - على كتاب صغير، كتبه عن الشاعر البهاء زهير وأصدرته دار الكتب المصرية سنة ١٩٣٠، وحظى منى - إذ ذاك بإعجاب كبير - وبخاصة أننى كنت أحب الشاعر موضوع الدرس. ثم عرفت أنه أدار أحد فصول كتابه «فيلسوف العرب والمعلم الثانى» حول الشاعر الحكيم أبى الطيب المتنبى. وقد أعلن الرجل نفسه أسباب كتابته عن البهاء زهير.

ونخلص من ذلك إلى أن **مصطفى عبدالرازق** ليس دارسًا للأدب، وإنما هو دارس للفلسفة، يبحث عنها فى أقوال الفلاسفة والمتكلمين، غير أنه بحث فيما كتب عن المتنبى عن الفلسفة فى إبداع الشاعر، وأما ما كتبه عن البهاء زهير فصدر عن هواية غلبت عليه فى صباه، ودفعته إلى كتابة ما كتب. ومع ذلك تكشف هذه الكتابات عن حس مرهف بالشعر، وإعجاب بالفكر الواضح، والتعبير العذب غير المتعالى، وقلم ينطلق فى يسر يسيل بالعبارة الجامعة بين العذوبة والجزالة معًا.

وفى كلمة الدكتور **محمود فهمى حجازى**، قال: يعد **مصطفى عبدالرازق** (١٨٨٥ - ١٩٤٧) من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مؤسسى درس الفلسفة الإسلامية فى مصر، وهو نمط جديد بالنسبة لعصره، تعلم بالأزهر وحصل على العالمية ١٩٠٨، ثم درس فى فرنسا (١٩٠٩ - ١٩١٤) وهو أول مصرى يشغل كرسى الفلسفة الإسلامية بالجامعة المصرية. وهذا النمط الجديد الذى يجمع بين الأزهر والسوربون أصبح معروفًا بعد ذلك فى حياة عدد من نابهى الأزهر المتخصصين فى الفلسفة.

ويتضح الدور التأسيسى له من النظر فى تاريخ الدرس الفلسفى فى مصر الحديثة، فقد عرفت مصر فى القرن التاسع عشر حركة نشر محدودة لكتب مترجمة عن الفرنسية، أقدمها: تاريخ الفلاسفة اليونانيين (١٨٣٦) ولنصوص فلسفية من التراث العربى، مثل تهذيب الأخلاق لابن مسكويه (١٨٨٢)، وحى بن يقظان لابن طفيل (١٨٨٢). أما فى عهد الجامعة المصرية فكانت البداية بجهود أحمد لطفى السيد وترجمته العربية لكتاب الأخلاق لأرسطو (١٩٢٤). ولكن مصطفى عبدالرازق يأخذ مكانًا متميزًا لكونه تجاوز النشر والترجمة إلى الفكر والتاريخ له، وهنا تكون مكانته - أيضًا - فى نسق عدد من المؤلفين منهم جمال الدين الأفغانى وكتابه «الرد على الدهريين» (١٨٨٠)، ومحمد عبده وكتابه «رسالة التوحيد» (١٨٩٨) وفرح انطون وكتابه «ابن رشد وفلسفته» (١٩٠٢)، هؤلاء يغلب عليهم الطابع الإصلاحى، وكذلك فى نسق ما كتب عن داروين ونظرية الارتقاء من كتابات رأت حتمية التطور ودعت إليه، وكان لها مؤيدوها وأثارت ردودًا عليها، ولكن النسق العلمى للدرس الفلسفى عرف لأول مرة كتابًا فلسفيًا عربيًا حديثًا يقوم على تمثل للتراث ولدراسات المستشرقين، وهو كتاب مصطفى عبدالرازق «تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية»، وهذا الكتاب ثمرة محاضرات فى جامعة القاهرة التى بدأ عمله فيها أستاذًا مساعدًا ١٩٢٧ ثم أصبح أستاذًا ١٩٣٥ حتى عين وزيرًا للأوقاف ١٩٣٨.

وقدم هذا الكتاب تأصيلا منهجيًا مهمًا، كان له أثره فى التأليف الفلسفى فى مصر، نبه إلى ضرورة دراسة المصادر العربية أولاً برؤية تتكامل فيها جوانب الثقافة العربية، ولا يقتصر على المقارنة بتراث اليونان وقضايا الفكر اليونانى، وهنا نبه إلى أهمية دراسة الصلة بين علم أصول الفقه والمنطق فى دراسة تاريخ الفلسفة الإسلامية وقضاياها، مع تأكيد تكامل المعرفة فى نسق الثقافة العربية الإسلامية.

وجاءت كلمة الدكتورة زينب عبدالمجيد رضوان، فقالت: «إن نشأة الشيخ مصطفى عبدالرازق الأولى وثقافته واتجاهاته الفكرية وميوله وتأثره بأصحاب الفكر التجديدى وعلى رأسهم الإمام محمد عبده وجمال الدين الأفغانى لهو من العوامل الأساسية التى ساعدته فى فكره التنويرى».

وتحدث الدكتور عصمت نصار، قائلاً: «لا غرو أن النزعة النقدية تعد من أكثر نهوج المصلحين أصالة وطرافة فى الفكر العربى الحديث بعامة، وعند الشيخ مصطفى عبد الرازق ومعظم معاصريه بخاصة. ولما كان المقصود بالفكر العربى الحديث هو نتاج أريحية أعلامه من بناة النهضة وقادة وزعماء الإصلاح ورواد التنوير واتجاهاتهم التقنية والنقدية فى إعادة بناء العقلية العربية على أسس تتوائم مع طبيعة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العصر الذى تعيش فيه ويكفل لها الحياة فى ظل الصراع الحضارى وتحديات المستقبل. والنقد عند الشيخ مصطفى عبدالرازق فضيلة بين القدح والمدح ودرب الإصلاح والتنوير، وينقسم إلى ثلاث مراتب هى: النقد الساخر، والنقد الفلسفى، والنقد العلمى. أما النقد الساخر: فهو موجه فى المقام الأول للعامة ويرمى إلى إصلاح ما فسد من عاداتهم ومعتقداتهم عن طريق التهكم الضاحك من أفعالهم.

فى الجلسة الأخيرة، اقترح الحاضرون عدة توصيات منها:

● مخاطبة اللجنة الوطنية للثقافة والعلوم بوزارة التعليم لإقامة عدد من الندوات العالمية للاحتفال بالشيخ مصطفى عبدالرازق فى عدة دول عربية وغير عربية.

● طبع الأعمال الكاملة للشيخ مصطفى عبدالرازق مع إضافة المقالات والرسائل، والاتصال بالأسرة لطبع مذكراته الخاصة.

● دعوة المركز القومى للسينما لإعداد فيلم تسجيلى عن حياة الشيخ مصطفى عبدالرازق.

● اقترح عدد من دارسى الفلسفة من طلاب جامعة الأزهر تضمين الإنتاج الفكرى للشيخ مصطفى عبدالرازق فى مادة الفكر العربى المعاصر ووافقت المنصة على مخاطبة المسئولين بوزارة التعليم فيما يخص هذه التوصية.

● أوضحت الدكتورة سعاد عبدالرازق أن أفراد أسرة الشيخ لهم الحق فى تحديد ما ينشر من مذكرات الشيخ وما لا ينشر، وعقَّب الدكتور عاطف العراقى - باعتباره مقرر الندوة - بالموافقة والتعهد بدفع هذه التوصيات إلى الدكتور جابر عصفور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، باعتباره منظم الندوة.

أمل خالد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رسـالة لنـدن

صبرى حافظ

خصوصية المعالجة النيجيرية للمأساة الأوديبية

حينما صاغ لنا سوفوكليس العظيم مأساته الكبرى «الملك أوديب»، كما اشتهرت بالعربية، أو إن شئنا الدقة «أوديب الطاغية» حسب الاسم اليونانى، لم يكتب لنا بذلك مسرحية كسائر المسرحيات الإغريقية، ولكنه كشف لنا عن واحدة من أغنى المناطق الدرامية فى النفس البشرية. عندما تشتبك رغباتها الدفينة بتصاريف الأقدار، وتصطدم إرادتها المحدودة الواهنة بإرادة الآلهة الجبارة التى لا يستطيع الإنسان النفاذ إلى الحكمة الثاوية فيها، وتنتهك أفعالها الحمقاء حرمة الحدود التى فرضتها الأقانيم. وسبق بها كشوف التحليل النفسى التى تتسم بالتبسيط إذا ما قورنت بثراء الصياغة السوفكلية الدلالى والرمزى على السواء. لذلك ظلت «أوديب» منبعا ثريا ينهل منه المسرح الإنسانى فى مختلف الثقافات على مر العصور، وتحاول كل ثقافة أن تسبر أعماقها من خلال هذا المسبر الحساس. وقد نالت الثقافة العربية هى الأخرى حظها من هذا المورد الثرى فظهرت فيها أكثر من معالجة مسرحية لتلك المأساة الخالدة من **توفيق الحكيم حتى على سالم**. ومن أحدث المعالجات التى يشهدها رواد المسرح فى لندن الآن معالجة نيجيرية شائقة لهذه المأساة تحت عنوان (الآلهة لا تلام Gods Are Not to Blame) يعرضها مسرح الريفرسايد Riverside studios فى إخراج متميز، لا تنفصل رؤاه الإخراجية عن تصورات تلك المعالجة التى استطاعت فيها المأساة الأوديبية أن تتجذر فى تربة التراث القبلى والشعائرى والإيقاعى لثقافة اليوروبا النيجيرية الإفريقية.

ومسرحية (الآلهة لا تلام) هى أبرز مسرحيات كاتبها **أولا روتيمى** Ola Rotimi الذى ولد عام ١٩٣٨ وبدأ كتابة المسرحية وهو لا يزال طالبا يدرس المسرح فى جامعة بوسطن فى الولايات المتحدة حيث قدم مسرحيته الأولى بها عام ١٩٦٣ وهى مسرحية (إثارة إله الحديد). وسرعان ما واصل عمله المسرحى عقب عودته إلى نيجيريا وعمله فى معهد الدراسات الإفريقية

فى جامعة «إيفا» التى اصبحت الآن جامعة «اوبافيمى اولولو» حيث كتب مسرحيته الثانية (فليرمها بحجر). لكن المسرحية التى وضعت اسمه باقتدار على خريطة المسرح النيجيرى المكتوب باللغة الإنجليزية والذى انجب **وول سوينكا وجون بيبر كلارك وجيمس هينشو وإرنست إيدانج وهربرت أوجوندو** وغيرهم هى مسرحية (الآلهة لا تلام) التى كتبها أثناء حرب بيافرا وأخرجها فى منتصف عام ١٩٦٨، والتى يعدها الكثيرون أفضل مسرحياته قاطبة. صحيح أنه كتب بعدها عددا كبيرا من المسرحيات الهامة مثل (كوروتمى) ١٩٦٩ و(عقد المفاوضات) ١٩٧٠ و(رامفين نوجبيسى) ١٩٧١ و(لقد جن زوجنا ثانية) ١٩٧٧ و(إذا...) ١٩٧٩ و(أمال الموتى الأحياء) ١٩٨٥. وظل يلعب فضلا عن كتابة هذه المسرحيات دورا بارزا فى المسرح النيجيرى ويواصل التأثير والفعالية فيه، من خلال تشجيع الكتاب الشبان الذين تأثر عدد منهم به مثل **وول أوجنيمى وبودا سوندا وسونى أوتى** وغيرهم من الكتاب الذين تتواصل عبرهم مسيرة هذا المسرح الأفريقى المتميز والمترع بالحيوية بالرغم من ان معظمه مكتوب باللغة الإنجليزية، وقليله باللغات الإفريقية، ولكنها إنجليزية نيجيرية متميزة بمفرداتها وتراكيبها.

وتنهض مسرحية **روتيمى** (الآلهة لاتلام) على الحبكة الأوديبية المعروفة التى تلتزم بها بدقة شديدة تعفينا من الحديث عن حبكتها، لأننا نعرف جميعا تفاصيل تلك القصة المحزنة وملابساتها التى أدت بأوديب إلى قتل أبيه والزواج من أمه. ولكن أهم ما تقدمه لنا هذه المسرحية هو أنها استطاعت برغم مراعاتها للتفاصيل السوفكلية، أن تمد جذور تلك الحبكة فى أرض التراث الشعبى والمراسيم الطقسية النيجيرية بطريقة بدا معها أننا بإزاء مسرحية واقعية محضة، تضفى لنا أبعادا جديدة فى القصة الأوديبية نفسها، وتستكشف معها حقيقة الموروث الثقافى القبلى وتسعى إلى التعرف على حركيته وسبر أغوار المفاهيم الفاعلة فيه. فالمسرحية تطرح عن افقها منذ عنوانها نفسه هذا المفهوم القدرى الذى سيطر على الكثير من معالجات المآسى الأغريقية، فالآلهة ليست مشجبا يعلق عليه البشر مسئولية أعمالهم، وليست مبررا لتجريدهم من حرية الاختيار أو من تبعات تصرفاتهم. ومن هنا فإنها لا تلام فى هذه المسرحية، ليس فقط لأنها حذرت الإنسان وبصرته بعواقب ما يقترفه، أو لأن قداستها تضعها خارج دائرة الملامة، ولكن أساسا لأنها كشفت لأبطال مسرحياتنا منذ البداية عن المستقبل وهو ما زال نذرا فى حجب الغيب. ومن هنا تتحول الساحة المسرحية منذ البداية إلى ميدان للكشف عن رغبات الإنسان ونزعاته لاقتحام الأخطار برغم إدراكه لما ينطوى عليه هذا الاقتحام من عواقب. وتصبح النتائج مهما كانت مأساويتها جديرة بالتصديق والمعاناة لأنها نابعة من الاختيار مهما كانت محدوديته. بصورة تشتبك معها الأبعاد الإنسانية بالعناصر الميتافيزيقية فى العمل.

ويبدو أن المعتقدات والمأثورات الشعبية والدينية الشائعة بين قبائل اليوروبا فى الجنوب النيجيرى، ومعرفتى بها محدودة، تتوامم - كما يقول **وول سوينكا** - مع الرؤية المطروحة فى المآسى والملاحم الإغريقية. فالآلهة هناك ذات طبيعة أقرب إلى الطبيعة البشرية كما هو الحال عند اليونان وليست أميل إلى التجريد ذى القداسة أو الميتافيزيقا كما هو الحال فى معتقدات كثيرة أخرى. ومن هنا كانت هذه الآلهة أصلح للتعامل الدرامى والدخول فى حوار حقيقى مع البشر تتحقق فيه درجة من الندية ودرجات من الاختلاف الضروريين لنمو الحدث

المسرحي. وتتجاور فيه مرامي البصر مع مدارك البصيرة في حوار يكشف عن نسبية الرؤية ونسبية المعرفة، ويتيح للبعض أن يعرفوا أكثر من الآخرين بطريقة تدخل المشاهدين في شبكة هذا الاستعلاء الشكلي على أبطال المأساة وتوهمهم بالقدرة على تجنب أخطائهم التراجيدية. فقد قدم **سوينكا** نفسه أكثر من معالجة للمآسي الإغريقية وخاصة في (الباخوسيات) وفي (أوبرا ورنيوسي)، كما كتب **إيثيل فوجارد مع كاني ونشونا** مسرحيته (الجزيرة) المستلهمة هي الأخرى من تراث اليونان المسرحي. وما هي معالجة روتيمي للمأساة الأوديبية تكشف لنا جانبا حساسا من تلك المعتقدات، وتبرهن لنا على شدة ملاءمتها للميراث الشعبي لليوروبا بصورة تتبدى معها المأساة القديمة وكأنها منتزعة من واقع الحياة الأفريقية البكر، وقبل أن تقتحمها التصورات الدينية والمفهومية الوافدة من العالم الخارجي.

فالمسرحية تكشف لنا عن خصوصية الاتجاه الأفريقي إزاء مفاهيم القدر والمكتوب وعلاقة البشر بالآلهة. ونعثر على معادل أفريقي للمفهوم الأرسطي الخاص بالخطأ التراجيدي يشرحه لنا المؤلف في مقدمته للمسرحية قائلا «تؤمن قبائل اليوروبا بوجود أب للآلهة جميعا هو أولودوميرو. وكلما خلق إنسانا أمره بأن يركع أمامه ليختار ما يريده من الحياة. وما أن يفعل ذلك حتى يرسله إلى الأرض ليواصل فيها الحياة التي اختارها. وفي حالة الملك أوديوال، وهو أوديب هذه المسرحية، فإنه لم يختر أن يقتل أباه أو يتزوج أمه. وإنما اختار أن يكون بطلا يدافع عن قبيلته. لكنه بالغ في وطنيته، وأوغل في الدفاع عن قبيلته بلا رحمة حتى جر عليها ما جر من المآسي. وتكشف لنا هذه السطور القليلة لا عن وعي الكاتب بأهمية مد جذور المسرحية في تربة ميراثه المعرفي الخاص فحسب، ولكن عن محاولته لربطها كذلك بالواقع الاجتماعي والسياسي الراهن فيه. فقد كتبت المسرحية إبان حرب بيافرا التي ارتكب فيها البعض نفس خطأ أوديوال المأساوي عندما أمعنوا في المبالغة في الدفاع عن القبيلة، أو توهموا أن ثمة خطراً شديداً عليها دون أن يدركوا أنهم يقعون بها في معصية قتل الأب. فإذا كان أوديوال قد قتل أباه في معركة يتصور فيها أنه يدافع عن قبيلته، أو عن شرف تصور أنه قد جرح لأن أباه تعدى مازحا على حدود أرض قبيلته فإنه لا يدري أن هذه المعركة قد تجر عليه عذاباً يفوق أضعاف ما يدفع عن نفسه من عدوان متوهم. ومن هنا فإن المسرحية على هذا المستوى السياسي تتبنى رؤية وحدوية نيجيرية بالنسبة للحرب التي دارت حول بيافرا، التي تبدو في المسرحية ابنة طبيعية للوطن الأم، ويبدو فيها أن الابن أوديوال قد قتل فيها أباه الملك دون أن يدري، وأن عليه أن يدفع ثمنا فادحا لتلك الجريمة النكراء. وهي رؤية مغايرة بل ومناقضة للرؤى الانفصالية والعنصرية السقيمة التي بناها **سوينكا** من هذه القضية آنذاك، وقضى بسببها فترة في السجن.

وقد استخدمت المسرحية كذلك التوازي أو التشابه الشديد، الذي أشار إليه **سوينكا** في مناسبة أخرى، بين دور كهنة دلفي في الديانة اليونانية ودور عرافي إيفا في ديانة اليوروبا، خاصة وأن عرافي الإيفا يحتلون مكانة هامة في ديانة قبائل اليوروبا حيث يستشيرهم الجميع، ويعتبرونهم حلقة وصل بين الآلهة والبشر. ولهذا يحتل كاهن إيفا في المسرحية مكانة متميزة كأحد العناصر القيادية الهامة في

المجتمع، وهى مكانة لم ينلها بالوراثة وإنما اكتسبها بمعرفته لأحوال المجتمع ودراسته لتصاريف الآلهة وأهواء البشر. ومن مهام هذا الكاهن الإعلان عن الدور الذى رصد له كل مولود بطريقة يواصل فيها المجتمع الحفاظ على توازنه من ناحية، وإعادة إنتاج الأدوار والعلاقات الهامة فيه من ناحية أخرى ومن هنا تنطوى تلك المعالجة النيجيرية للمأساة الأوديبية على بعد هام يكشف لنا عن حقيقة التوتر بين الضوابط الاجتماعية المحافظة على ثبات التركيبة الاجتماعية والتمرد الفردى الراغب فى تغيير قواد اللعبة الاجتماعية المحفوظة وإدخال عناصر الحراك عليها. وذلك من خلال استخدامها لوظيفة الدين فى حماية تلك الضوابط بالصورة التى تتحول معها إلى لعنة قدرية شبيهة باللعنة التى حلت بأبناء لايوس فى المأساة الإغريقية، ولكن بعد أن تخلصت من العناصر الانتقامية أو الميتافيزيقية التى تتسم بها اللعنة اليونانية. وبالإضافة إلى ذلك فقد استلهم إخراج المسرحية البنية الأساسية لاستقراء المستقبل لدى كهنة إيفا لتقديم المسرحية كلها من خلالها وتخليق علاقة جديدة بين العرض والجمهور قائمة على عناصر أصيلة فى تراث اليوروبا الشعبى. ومشيرة فى الوقت نفسه إلى بعض أساليب المسرح داخل المسرح المعروفة لدى عدد كبير من الشعوب.

فعراف إيفا يجلس أمام صينية أو لوحة خشبية مستديرة حفرت على حافتها رسوم حيات وطيور وسلاحف يبدو بينها وجه إيسو إله الحكمة. وتغطى اللوحة بنشارة خشب شجرة الإرسون المقدسة، ويستقر فوقها عدد من كريات وقطع خشبية يلتقطها العراف وينثرها على اللوحة ليقرأ فى تشكلاتها المصير المرتقب. وهذا ما لجأ إليه الإخراج المسرحى. إذ حول خشبة المسرح الدائرية الشفيفة التى أضيئت من أسفل لتظهر عليها التهاويل والزخارف إلى تجسيد للوحة عراف إيفا التى تخط الآلهة فوقها المصائر، وبدت حركة الممثلين التى يخطها المخرج عليها أشبه بحركة تلك الكريات والقطع التى تتلاعب بها أيدى الأقدار. حتى يتحول العرض كله إلى نوع من الشعائر التى تمارس عادة أمام جمهور متطلع لمعرفة ما تخبئه المقادير. كما بدت مراسيم عراف إيفا التى تمارس على هذه الخشبة، وكأنها شعيرة تمارس داخل الشعيرة الأكبر أى العرض المسرحى نفسه، بالصورة التى تدير جدلا خلاقا بين الشعيرة الدرامية التى تمارس سحرها بقوة الفن والشعيرة الطقسية التى تعتمد على قوة الدين. حيث تنهض الأولى على الحرية المطلقة لممارسها فى استنباط معناها، بينما تنهض الثانية على تسليم ممارسها المطلق بها وإيمانه الكامل بقداستها بطريقة تتحقق فيها المقابلة بين الحرية والضرورة هذه البنية الدرامية التى تعتمد على استلهام التركيبة التراثية لتحقيق المقابلة بين الضرورة والحرية وبين واحدية الدلالة فى الطقس الدينى وفيضها بالاحتمالات التأويلية فى العمل الفنى هى التى تحول الرؤية التى ينطوى عليها العنوان إلى واقع ملموس على الخشبة، وهى التى تقرب الممارسات الشعائرية لعرافى إيفا من جمهور لا يعرف شيئا عنها لأنها تدخلها فى قلب شعيرة محببة له هى الشعيرة المسيحية، وبنية مألوفة لديه هى بنية المسرح داخل المسرح. وقد استطاع العرض تحقيق ذلك لأنه أدار حوارا آخر بين ما يدور على تلك الخشبة الشفيفة المدورة الخالية من كل شىء عدا حركة الممثلين والتى ترتفع حوالى ثلاثين سنتيمترا عن أرضية المسرح وبين ما يحدث على تلك الأرضية التى تمثل ما هو خارج

عالم الشخصيات الرئيسية. والتى كان يدور حولها الممثلون فى رقصة افريقية مطعمة بالأغنيات تعادل دور الكورس فى المآسى الأغريقية. وإذا كان من طبيعة تلك البنية الطقسية إضفاء قدر من الضبط الإيقاعى على العرض، فإن استخدام أثواب القماش الملون التى يشدها الممثلون ويحركونها فتتحول إلى طرق وجدران وتقاطعات خلق نوعا من التوازن البصرى والحركى الذى شارك فى تغيير منظور الرؤية بلمسات سريعة وبسيطة، وجعل تلك الخشبة المسرحية الجرداء تضج بالحركة والحيوية باستمرار. لا حركة الممثلين فحسب حيث كان الممثل هو العنصر الجوهرى فى دراما النزعات الإنسانية، ولكن حركة الحياة المترعة هى الأخرى بالحيوية والمنطق الفريد.

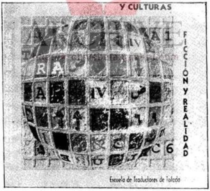
وقد استطاع هذا الثراء الحركى واللونى أن يكشف للمشاهدين بعض جوانب الثراء الدلالى الذى تتسم به هذه المسرحية والذى استطاعت معالجة روتيمى الدرامية أن تضىء لنا بعض الأبعاد الأساسية فيه. ذلك لأن تلك المعالجة كما رأينا قد تجاوزت عن التفسيرات النفسية السهلة للمأساة الأوديبية والتى أوقع عددا كبيراً من معالجاتها المعاصرة فيها استخدام فرويد لها فى تفسيره للدافع الجنسى. واستخدمت البعد الطقسى أو الشعائرى فى العودة بالمسرحية إلى منابعها الأولى التى امتزجت فيها العناصر القدرية بالرغبة فى سبر أبعاد الصبوات الإنسانية فى التحرر من سطوة التقاليد، بالتوق إلى التعرف على آليات عملية السلطة وما تنطوى عليه من تجاوزات تعصف بالمقدس فى طريقها ضمن ما تعصف به من مواضعات. فالبعد السياسى فى قصة أوديب من أكثر أبعادها إثارة للتفكير. ليس فقط لأن الحبكة الأوديبية قد استطاعت أن تربط منذ وقت باكر بين أطروحتى المعرفة والسلطة قبل أن يرسخ ميشيل فوكو فى الفكر الغربى أهميتها بأكثر من عشرين قرنا، ولكن أيضا لأنها ربطت جدليات المعرفة/ السلطة بعملية انتهاك المحرم الدينى والاجتماعى على السواء. إذ لا تفصل المسرحية عملية الاستيلاء على السلطة التى تحققت هنا بمشروعيتين، أولاهما مشروعية الوراثة لأن أوديب هو الابن الشرعى للملك المقتول، وثانيهما مشروعية الجدارة لأنه استطاع حل اللغز وتحرير القبيلة من الوحش عن مسألة المعرفة. فالمعرفة المتمثلة فى حل اللغز هى التى قادت أوديب إلى السلطة، لكن غيابها، أى عدم إدراكه أنه وقع فى معصية مخالفة الآلهة، هو الذى جلب الكارثة فقد أدى إلى انتهاك المحرم الدينى والاجتماعى الذى صاحب الوصول للسلطة وتمثل فى الزواج من الأم غياب المعرفة هذا هو ما جلب الكارثة. لا على أوديب وحده ولكن على القبيلة برمتها. ومن هنا فإن انتهاكات السلطة مهما كانت فرديتها ما تلبث أن تعود على الواقع الاجتماعى كله بالكارثة. فقضية السلطة فى الحبكة الأوديبية التى أنزلتها تلك المعالجة من سماء الأسطورة إلى أرض الواقع هى أكثر قضاياها حساسية وتعقيداً. وهى القضية التى شاءت تلك المعالجة النيجيرية أن تبرز ما فيها من خصوبة وثراء. لذلك كان من الضرورى أن تمد المعالجة جذور الحبكة الأوديبية فى التراث المعرفى النيجيرى بأعرافه ومعتقداته ورؤاه حتى تبدو المسألة طالعة من قلب الواقع نفسه لا متصلة بعالم الأساطير المفارق له، وحتى يكتسب تناولها للأبعاد السياسية لقضية الواقع الذى صدرت عنه درجة عالية من الصلابة والتماسك. وهذا ما نجحت هذه المسرحية فى تحقيقه على صعيدى البنية الفنية والرؤية الفكرية على السواء.

محسن الرملي

ملتقى طليطلة الأخير

الهجرة وانعكاساتها الثقافية

أصبح موضوع الهجرة اليوم من المواضيع المهمة فى العالم وأخذ يشغل مجتمعات الغرب وسياسيه ومثقفيه. الأمر الذى جعلهم يتوجهون إليه بالكثير من الدراسات والتحليلات. ابتداء ببحث الأسباب وانتهاء بتصور النتائج، وقد خصص ملتقى طليطلة السنوى - الذى اختتم قبل أيام - محوره هذا العام حول «الهجرة.. الترجمة والثقافة.. الواقع والتصورات» وشارك فيه عدد من الشخصيات الفكرية التى لها علاقة بهذا



الموضوع، فجاءت إليه من بلدان عديدة وكان الحضور العربى يشكل الجزء الأكبر من هذا الملتقى، ولا غرابة فى ذلك مادام الحديث عن ظاهرة الهجرة والتى تتمثل بغالبيتها بالهجرة من البلدان العربية إلى الغرب وليس العكس... وقد تناولت الطروحات قضية الهجرة من جوانبها الثقافية أكثر من تناول جوانبها السياسية، حيث قدمت أوراق تتعلق بالترجمة وأخرى بالأدب، وقدم محاضرة الافتتاح المفكر العربى المعروف **محمد اركون** محاولاً فيها تقديم الإجابات عن الهجرة فى أوروبا متطرقاً إلى مسائل: التجانس، الاندماج والتلاقح

الإبداعي وتحدث عن اصطدام الثقافات في فضاء البحر المتوسط عبر التاريخ وحتى اليوم وعن الإبداع والأدب الذي تكتبه الجاليات العربية والإسلامية في أوروبا، وحين سألته - بعد انقضاء المؤتمر - عن تقييمه للأدب العربي الذي تناول قضية الهجرة وهل استطاع هذا الأدب أن يطرحها بشكل يوازي أهميتها؟ أجاب: «لا أظن ذلك - للأسف - لأننا وكما سمعنا في هذه الندوة وغيرها: أن الكتاب والشعراء والمفكرين الذين يحاولون أن يعبروا عن الوضع التاريخي للعرب والمسلمين اليوم، مازالوا يعانون من الضغط السياسي والضغط النفساني، لأنهم يعيشون في المنفى، وهذا الوضع لا يجعلهم يتحررون بما فيه الكفاية من هذه الضغوط السياسية والأيدلوجية التي فرضت عليهم منذ الخمسينيات حين بدأنا الكفاح من أجل التحرر من الاستعمار وإلى يومنا هذا ونحن نكافح من أجل التحرر من السلطات الداخلية (السلطات الوطنية) فهذه الظاهرة الأيديولوجية والنفسانية لاتزال تطغى على الإبداع وحركة الإبداع في المهاجر وفي البلدان العربية نفسها أيضاً، فهناك أشياء يجب علينا الاستشعار بأهميتها حتى نجد حلولاً لها. أما الأوراق التي تلتها فقد قدمها غربيون من فرنسا وهولندا وأسبانيا تمحورت حول مناقشة التساؤل الآتي: هل ثمة وجود لسياسة ثقافية وأخلاقية تجاه الهجرة في أوروبا؟ وتبعتها أوراق أخرى تناولت الإشكالات اللغوية والثقافية، وفي الجلسة اللاحقة المعنونة بـ «السوق الثقافي» تحدث ثلاثة عرب عن تجاربهم: حيث تكلمت الناشرة **مي غصوب** حول: «الناشر في المنفى» وقدمت تجربتها كناشرة وصاحبة مكتبة «الساقي» في لندن التي تضم الكتب العربية والكتب الإنكليزية التي تتحدث عن العرب وحين سألتها عما يمكن تسميته بقارئ عربي في الخارج؟ قالت: «نعم، توجد إنتلجنسيا عربية في الخارج، فنحن نمر بفترة كتلك التي مرت بها الكثير من البلدان، خذ مثلاً الإنتلجنسيا من الكتاب والفنانين الإسبان الذين ذهبوا في مرحلة ما إلى باريس وروما وغيرهما ولكنهم ابقوا على صلاتهم ببلدهم الأصلي، ليس من ناحية أين وكيف عاشوا ولكن كمُثل ونشاط ينعكس بشكل واضح على ما يحدث في الداخل، وأعتقد أننا نمر بمرحلة شبيهة، فليس هناك كاتب عربي يعيش في الخارج ويكتب بالعربية، إلا وترجع كتاباته للتحدث عن الداخل. ثم تحدث بعدها الشاعر العراقي الدكتور **صلاح نيازي** عن تجربته في إصدار مجلة «الاغتراب الأدبي» المستمرة منذ أكثر من عشر سنوات «وقال: «حين كتبت افتتاحيات الأعداد الأولى للمجلة أكدت على شيء أساسي وقلت: هل للمجلة منحى ١٠٠٪ ؟ لا. هل للمجلة منحى ١٠٠٪ نعم: أي أنها تتمذهب بمذهب النصوص التي فيها في ذلك العدد، وأنت لا ترى سياسة أدبية معينة وإنما هناك نصوص جميلة ومؤثرة وتنشر بدون النظر إلى الأسماء التي خلفها وربما أن هذا السبب جعل الأصدقاء يشعرون بأنها جزء منهم، وفي تصوري أن هذا هو النجاح المعنوي بالنسبة للمجلة» وحين سألته عن الأدب العربي الذي تناول الهجرة وأسماه هو بالأدب العربي - الأوروبي، قال: «يبدو لي أنه قد مر بثلاث مراحل: الأولى: هي مرحلة **توفيق الحكيم**، حيث يأتي البطل متفرجاً ولا يقدم شيئاً، بل يأتي حاملاً بيئته العربية إلى أوروبا

ثم يرجع، أما المرحلة الثانية: فهى مرحلة اولئك الذين اتقنوا اللغة الأجنبية مثل **الطيب صالح ويحيى حقى**، أبطالهم يدرسون فى أوروبا ثم يعودون إلى البلاد العربية فلا يجدون لهم مكاناً فيها ولا يستطيعون أن يأتو بالقيم الأوروبية ـ ويطبقوها كما هى. أما المرحلة الثالثة، وهى الراهنة فهى: الجيل الذى استقر وهو جيلك وجيلى وجيل زوجتى وجيل بقية الكتاب ـ نحن مستقرون ـ هنا يبدأ الصراع الحقيقى بين تراثين لأن أبطال كتاباتنا يعيشون فى أوروبا، يعانون من الشتاء ويعانون من الصيف ويعانون من الاقتصاد.. إننا نعانى كما يعانى ابن البلد الذى نعيش فيه بالإضافة إلى معاناة الغربة. هؤلاء الآن ـ اتصور ـ أن ادبهم وكتاباتهم أعمق بكثير ولها كثافة معينة ولها حضور معين وليست ردود أفعال سريعة، فمثلاً الشعر كان غنائياً يستجيب للحوادث الكبرى لكنه اختلف الآن ـ يبدو لى ـ انه قد دخل فى الشعر عامل مهم جداً لم يدخل فى الشعر العربى فى قديم الزمان، الا وهو: استعمال الصمت، هناك الفاظ توحى لك بالصمت بحيث يدخل فيها القارئ، إن الأدب العربى بذاته ـ عمومًا ـ لم يتطور وخاصة الشعر، انت تعرف أن تطور النثر فى العهد العباسى كان متأثراً بالإغريق والفلسفة الإغريقية أما الشعر فلم يتأثر، فالشعر العربى يفرض ولا يُعرض، بينما الشاعر المغترب الآن والذى عاش فترة وتجربة طويلة فى الخارج اصبح كالشاعر الأوروبى: يعرض ولا يفرض الفكرة، فاسلوبه قد تغير؛ الألفاظ تغيرت فدخلت: «ربما» « ويبدو لى» وغيرها بدون استعمال كلمات التأكيد: حتماً ويقيناً وبالتأكيد.. إلخ.. لقد ماتت اللغة العضلية» بعدها قدم الصحفى اللبنانى **حازم صاغية** ـ محرر جريدة الحياة ـ ورقته بعنوان: «الثقافة العربية بين الأوطان والمهاجر» تناول فيها أزمة تعريف العرب لذاتهم .. أما الجلسة المخصصة للترجمة فقد طرحت بحوثاً مهمة تعالج مشاكل الترجمة وضرورة إيجاد السبل اللازمة لتطويرها والحرص على دقتها دائماً. وقدم السيد **غيمون كليلان** ـ رئيس القسم العربى فى هيئة الإذاعة البريطانية ـ مداخلته حول: «تجاوز الحواجز الثقافية واللغوية فى الراديو والتليفزيون» وتعرض الأستاذ **باسل حاتم** إلى «مشكلة عدم الدقة فى ترجمة الأدب العربى فى الغرب»، وتحدث بعده المترجم الإسبانى **ميغيل سانيث** عن «الترجمة الجديدة للأدب الجديد» والمترجمة **مليكة مبارك** عن «ترجمة الكاتب لنفسه»، ومن جامعة غرناطة تحدث الأستاذ **روبرتو مايورال** عن «الترجمة القانونية للوثائق الباكستانية فى إسبانيا» ثم قدم بعده الدكتور **وليد صالح** ملاحظاته حول الترجمة الأدبية والقانونية من العربية إلى الإسبانية.

هذا وخصصت جلستان تحت عنوان «الواقع والتصورات للهجرة فى الأدب»، حيث عرض الكاتب الجزائرى **واسينى الأعرج** تجربته ورؤيته الفكرية والنقدية بعد أحداث الجزائر بعنوان «كتابة المعنى ومنفى الكتابة»، وتحدث بعده الكاتب الإسبانى **فانى روبيو** عن «شكل المنفى المغربى فى آخر رواية إسبانية»، ثم قدم الناقد العراقى الدكتور **عبد جاسم الساعدى** ورقته تحت عنوان «الإحباط وهامشية المكان فى الثقافة العراقية ـ القصة نموذجاً»، معتمداً على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دراسته التى نشرها فى كتابه الأخير «الذاكـرة والحنين فى القـصـة العراقية القصيرة فى المنفى» وقدم خلاصة ثقافية فكرية للعلاقة بين الأيدلوچيا والأدب، بين السياسى والثقافى وبين الماضى والحاضر وقال: «ثمة علاقات كثيرة بحاجة إلى دراسة وموقف نقدى منها وكما بدا من خلال الأسئلة فإن هذه المواضيع كانت حيوية.

ثم تحدث الكاتب **رءوف مسعد** عن: «التأثيرات الإيجابية للهجرة على مبدعين من بلدان فيها أنظمة غير ديمقراطية» وقدمت بعد ذلك شهادات: إحداها عن تجربة مسرح تركى فى ألمانيا وشهادة شخصية أخرى عن الهجرة فى الأدب قدمها الأديب **حبيب السالمى**... ثم اختتم المؤتمر بحفل موسيقى قدمت فيه موسيقى من إسبانيا القرنين الخامس عشر والسادس عشر حيث استمع الجمهور إلى موسيقى شرقية عربية أندلسية خالصة على العود والطبل والقانون والدفوف وأخرى ممزوجة بالجيتار الإسبانى وأغنيات بالعربية قدمتها فرقة من شباب طليطلة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أحمد عبد الحليم

ندوة حول
تاريخ العلوم عند العرب

تميزت بحوث هذه الندوة بالتخصص الدقيق والدراسة المنهجية لجوانب محددة فى التراث العلمى العربى وأكثر العلوم التى حظيت بعدد وافر من الأبحاث كانت هى العلوم الطبية، حيث قدمت أبحاث مهمة.

١ - فقد قدمت الباحثة الأردنية د. **سرى فايز** أمينة سر الجمعية الأردنية لتاريخ العلوم بحثها عن «جراحة الساد فى التاريخ العربى الإسلامى» وتعبير الساد أطلقه الأطباء العرب الأوائل على نزول الماء فى العين بينما سماه الأغريق والرومانيون Hypochema أى الارتشاح أما كلمة Suffosion كتاركت فأول من استعملها هو قسطنطين الأفريقى. وتتبع الباحثة ظهور أول رسم لتشريح العين والتصالب البصرى وتوضح عطاء العرب فى طب وجراحة العين وجراحة الساد التى كانوا يسمونها القدح وأنهم هم الذين صنعوا المقادح وطوروها. فقد ظهرت رسومات الآلات الجراحية للمرة الأولى وتبين أن الجراح العربى **عمار بن على المعضلى** كان رائد التطوير فى جراحة (الساد) إذا اخترع المقدح المجوف وفيه يستخرج (الساد) بعد تفتيته وبعثرته وشفطه خارج العين بدلاً من قلعه وإسقاطه دفعة واحدة فى جوف العين.

٢ - وتناول د. **فيصل ريسى** (كلية الطب - حلب) طب الأذن والأنف والحنجرة عند الرازى اعتماداً على كتابه «الحاوى» مؤكداً على جانبين هامين تميز بهما **الرازى** هما: سعة معرفته (الجانب النظرى) والخبرة الشخصية (الجانب الإكلينيكى العملى) فقد حاول (الرازى) تعليل الأمراض لفهم التشريح ووظيفة العضو المدروس وهو منهج علمى مازال يستعمل حتى اليوم. ويستنتج من كتابه الحاوى أنه مارس الجراحة أيضا بالإضافة للعلاج الدوائى، كما أولى الوقاية من المرض أهمية كبرى. ، وأنه أول من وصف الجدرى

والحصبة وصفا دقيقا، وأول من وصف خياطة الجروح بأوتار العود وأول من وصف الزكام الأرجي، واكتشف حمض الكبريت (زيت الزاج) والكحول (الغول) ووصف أدوات جراحية وطرقا خاصًا لاستئصال السليلات الأنفية وأنه بفضل كتابه فى صفات البيمارستان يعتبر مؤسساً لعلم تنظيم وإدارة المشافى. ويلاحظ الباحث فقدان الانتظام والترتيب فى كتابه الحاوى فكأنه محاضرات جمعت بأيد غير خبيرة.

٣ ـ ويقدم د. **محمد فؤاد الذاكرى** (حلب ـ سوريا) إسهام الأطباء العرب القدامى فى علاج الأسنان ومداواتها موضحاً المستوى العالى الذى بلغه طب الأسنان وبالأخص مداواة الأسنان النخرة وذلك من خلال استعراض المبادئ التى قامت عليها أسس المداواة المحافظة والمعالجات اللبية مثل تحنيط اللب والاختلاطات الناجمة عنها وذلك عند العديد من الأطباء العرب القدامى. وبالإضافة إلى شرح طريقه العلاج والأدوات اليدوية القاطعة المستخدمة لمداواة الأسنان لتجريف طبقات النخر من داخل السنى، وأنواع المواد الحاشية المرحمة للأسنان النخرة فى ذلك الحين.

٤ ـ ويقدم د. بشير الكاتب بكلية الطب بحلب بحثه عن «مشاهدات وتدابير الطبيب العربى الأندلسى **ابو مراون عبد الملك بن زهر** فى أمراض الصدر والقلب». حيث يعرض بالتعريف للطبيب الأندلسى وكتابه «التيسير فى المداواة والتدبير»، وتشمل محتويات البحث: أمراض المرىء، الآفات والأمراض التى تصيب الجهاز التنفسى: الحنجرة، القصبات والرئة والمركبات العلاجية المقترحة من ابن زهر لتدبير هذه الآفات، ثم أمراض القلب والتامور ومعالجتها من قبل ابن زهر ثم تحليل وتعليق على آراء ابن زهر سالفة الذكر من وجهة نظر الطب الحديث.

٥ ـ ويتصل بالبحث ما قدمه د. **عبد الناصر كعدان** حول «مرض الربو وعلاجه فى التراث الطبى العربى» فالربو من الأمراض التى تناولها الأطباء العرب القدامى بالوصف والتمحيص. وقد وصفوا هذا المرض على أنه يحدث بشكل هجمات انتيابية يصعب أثناءها التنفس. ويعرض لتعريف **الرازى** له فى كتاب الحاوى، وتحديد **ابن سينا** لأسبابه فى كتاب القانون فى الطب ويتناول علامات الربو كما عرضها **الزهراوى** فى كتابه التصريف لمن عجز عن التأليف «موضحاً اهتمام الأطباء القدامى بكل ما يتعلق بهذا المرض واستخدامهم النباتات فى علاجه وتحذيرهم من إعطاء المرضى الأفيون أو البيروج وهى حقيقة لها أهميتها حالياً فى علاج الربو.

٦ ـ ويتوقف د. **جمعة شيخة** أستاذ الحضارة الأندلسية بجامعة تونس أمام «الأمراض التناسلية فى المقالة السادسة من زاد المسافر **لابن الجزار** تحقيق وتقديم» بين الباحث الذى قسم كتابه «زاد المسافر» إلى مقالات سبع حب الأدواء التى تعرض فى أعضاء الجسم، وخصص المقالة السادسة للعلل التى تعرض فى آلات التناسل جعلها فى ٢٠ بابا وتشمل المحاور الآتية:

ومنهج ابن الجزار يبدأ بالتعرف على الأسباب المولدة للداء ثم يصف العلاج. فمن حيث

الأسباب فقد ركز على ثلاثة منها رئيسية: الغذاء ونوعيته والنفس ومزاجها والحركة وانقطاعها أما العلاج فهو على ثلاثة أنواع: إما غذائي أو دوائي أو جراحي.

ويلاحظ الباحث أن البيئة الإسلامية لم تمنع ابن الجزار من أن تكون في وصفاته الطبية إشارة إلى الخمر باعتبارها مادة علاجية، بل لم يمنعه ورعه من طرق موضوع مازالت التشاريع العربية تتناقش في جوازه أو منعه وهو الإجهاض. وينتقد الباحث بعض الوصفات الطبية التي وردت في المقالة وتعتبر من مخلفات العقلية الأسطورية أو السحرية في الحضارات القديمة.

٧ ـ ومن الأمراض وتشخيصها إلى العلاج حيث يتناول د. **مصطفى احمد شحاته** طب الإسكندرية «تاريخ الكى الحرارى فى الطب العربى» الذى يحدد لنا ظهور كبار الأطباء العرب وهم الذين قاموا بوضع ظاهرة شفاء بعض الأمراض بفعل الحرارة وعلاج أمراض أخرى بالكى الحرارى تحت الدراسة والتجربة حتى أصبحوا خبراء فى استعمال العلاج الحرارى وكى الأنسجة وشفاء العديد من الأمراض . وأن الأطباء الأوروبيون قد اقتبسوا الطب العربى ونقلوه إليهم إلا إنهم لم يبرعوا فى الكى الحرارى ولم يحسنوا استخدامه حتى قرب نهاية ق ١٨ م عندما اكتشفت الكهرباء واستخدمت فى توليد الحرارة اللازمة للكى. ويؤكد أنه على الرغم من التقدم الكبير الآن فإن الأسس العلمية والوسائل العملية للكى الحرارى مازالت تعتمد على القواعد التى وصفها الأطباء العرب القدامى منذ أكثر من الف سنة.

٨ ـ ويعرض الدكتور **عبدالكريم شحاته** لـ «الحسبة على الأطباء وامتحانهم فى التراث الطبى الإسلامى» حيث يتوقف عند الحسبة لغة، والمحتسب ويوضح انها وإن كانت فى بدايتها ذات طابع دينى محض فإنها تطورت وأصبحت دينية دنيوية . ولقد أوجبت الحسبة على محترفى الطب التقيد بالأنظمة والقوانين التى تحفظها من عبث العابثين والمشعوذين والدجالين، كما أخضعت الأطباء لامتحان تختبر فيه معلوماتهم ومدى إتقانهم لعملهم وهذا ما يعرف باسم «محنة الطبيب».

٩ ـ وإذا انتقلنا من الدراسات التاريخية للعلوم الطبية إلى الدراسات الإبستمولوجية والنظرية لها نجد مجموعة من الأبحاث تدور حول «موقف الفلاسفة العرب من جالينوس» للدكتور **احمد عبدالحليم عطية** آداب القاهرة الذى يسعى فى هذا البحث إلى بيان صورة **جالينوس** فى العربية وموقف الفلاسفة والعلماء العرب منه، فيعرض لأعماله الطبية سواء على مستوى الترجمة أو العرض والتلخيص أو التفسير والنقد. متوقفاً أمام كيف تعامل العرب مع هذه الأعمال مما جعلها جزءًا أساسياً فى الطب العربى وعنصراً مهمًا فى تطوره واستمراره ويتمثل ذلك فى ثلاثة مواقف هى: موقف النقل والترجمة وموقف التأييد والموقف النقدى.

١٠ ـ وفى هذا الاتجاه يقدم الأستاذ الفرنسى **فلوريل سناغستان** جامعة ليون الثانية فى فرنسا بحثه عن المنهجية المعرفية عند **ابن سينا** حيث يقدم لنا فى البداية مجموعة من الملاحظات تتعلق بإدراكنا للطب العربى القديم مثل ضرورة التفرقة بين العلوم الفعلية

والنقلية، والطب العلمي والشعبي، وبين عدم إمكانية دراسة التراث بوصفه كلاً وكأنه وحدة فكرية، وأننا لا نستطيع أن نطبق على معرفة القدماء معارفنا العصرية وأن المؤلفات الطبية العربية واليونانية تنتمي إلى الفترة ما قبل التجريبية، أى تقوم على البناء العقلي. لقد مهد بهذه الملاحظات للحديث عن المنهجية المعرفية عند **ابن سينا** اعتماداً على تحليل القانون فى الطب.

١١ - وقدم لنا الباحث الليبى الدكتور **عبدالكريم أبوشويرب** أستاذ الطب بجامعة طرابلس بليبيا بحثه عن حركة تحقيق التراث الطبى العربى ومستقبلها موضحاً بطريقة إحصائية ما طبع من كتب وما حقق تحقيقًا علمياً وتخصص المحققين .

١٢ - ونختتم الحديث عن العلوم الطبية التى كان لها النصيب الأوفى من الأبحاث فى الندوة ببحث الدكتور **نشأت الحمارنة** الذى يناقش فيه قضية «الطب العربى بين تراث الشرق القديم والتأثير الإغريقى»، حيث يطرح لنا بعد تحليل تاريخى لحضارة العرب قبل الإسلام القضايا التالية: ما هو تأثير حضارات الشرق القديم على النموذج الهلينستى من الحضارة؟ هل كان الشرق القديم بحاجة إلى المؤثرات اليونانية لكى يستمر فى الحياة؟ هل كان الطب العملى عاجزاً أو متأخراً فى المرحلة السريانية من تاريخ هذه البلاد؟ هل عجز السريان أن يكونوا ورثة للعلم الشرقى القديم الذى كان راسخاً فى بلاد ما بين النهرين وسورية ومصر؟

والمجموعة الثانية من الأبحاث تتعلق بالعلوم الأساسية (الرياضيات الفيزياء - الكيمياء). وبين أبحاث الرياضيات نتوقف أمام أبحاث ثلاثة هى بحث الدكتور **سامى شلهوب** (حلب) عن: «حساب المثلثات العربية»، وعلم حساب المثلثات هو صلة الوصل بين الرياضيات والفلك، وقد ساهم فى حل مسائل أخرى فى مجالات العلوم المختلفة وقد تكون أول إشارة لهذا الحل نراها فى بردية **أحمس** ١٦٥٠ ق.م، وفيها مسائل تتعلق بقياسات الأهرامات، ويبدء العلم مع منيلاوس (ح١٠٠م) فى الإسكندرية وعرف العرب حساب المثلثات عن الإغريق والهنود، وتوصل العرب إلى إثبات نسبة جيوب الأضلاع بعضها إلى بعض كنسبة جيوب الزوايا المؤثرة بتلك الأضلاع بعضها إلى بعض فى أى مثلث كروى. ويحدد لنا إسهامات العرب وأنهم أول من درس المثلثات المائلة بشكل جديد ق ٤ هـ/١٠م وتوصلوا إلى كل القواعد المختصة بالمثلثات الكروية القائمة على الزاوية. ويعرض لأبرز علماء المثلثات مثل: البتانى (٨٥٥ - ٩٢٩م) أول من استعمل المعادلات المثلثية، والخوارزمى أول من ذكر حساب المثلثات فى العالم العربى والبيرونى (٩٧٣ - ١٠٤٨م) والبوزجانى وغيرهم.

وتناول **يوسف فرفور** «ظاهرة الشروحات الرياضية فى القرن ١٤م بالغرب الإسلامى ونتائجها» بداية من شرح **القرشى** لكتاب **أبى كامل** فى الجبر والمقابلة فى القرن ١٢ م مروراً بشروحات أرجوزة **ابن الياسمين** التى ظلت الشهادة العلمية الوحيدة على الإنتاج الجبرى الرياضى خلال قرون عديدة، ويقدم لنا بعض الملامح حول شرحى **ابن قنفذ والقلصاوى** للأرجوزة الياسمينية. وأهم كتاب نال القسط الأكبر من الشروحات هو تلخيص أعمال الحساب **لابن البناء المراكشى**.

ويعرض د. مصطفى موالدى (حلب - سوريا) طريقتى التحليل والتركيب فى المسائل الرياضية من خلال بعض المخطوطات والمؤلفات العربية، خاصة لدى **إبراهيم بن سنان** (٩٠٩ - ٩٤٦) فى كتاب طريق التحليل والتركيب **وابن الهيثم** فى كتاب التحليل والتركيب **والسموال** الذى كتب مقالة (مفقودة) فى هذا الموضوع ويعدد الرياضيين العرب الذين برهنوا على المسائل والنظريات بواسطة طريقة التحليل والتركيب مثل الكاش (ت ١٤٢٩ م) والعاملى (ت ١٦٢٢م) وكمال الدين الفارسى وغيرهم.

ومن الرياضيات إلى الفيزياء وعلوم الكون حيث يقدم لنا **موسى زمولى** «جوانب من إسهامات العلماء العرب فى الآثار العلوية» عارضا احد عشر نموذجاً من علم الآثار العلوية منتقاة من التراث العربى، لكل منها خصوصية لدى **ابن قتيبة** واخوان الصفا **والمسعودى وابن سيدة وابن سينا والغزارى** ويقدم لنا فى الجزء الثانى من بحثه دراسة بيبلوجرافية رتبت حسب التسلسل الزمنى لهذه الأعمال.

ويتناول د. **انيس مطر** «الزلازل وتفسيراتها عند **ابن سينا**» حيث يحدد لنا معنى الزلازل وتفسيراتها عند الفلاسفة اليونان ثم عند **ابن سينا** موضحاً ما نقله **ابن سينا** عن الأوائل والنقد الذى وجهه لهم وأسباب الزلازل عنده ومنافعها ومضارها وكيف تنتقل ومفهوم الموجة والسرعة والأنواع المختلفة للأمواج الاهتزازية وطرق الوقاية من خطر الزلازل فى رأى **ابن سينا**.

ويعرض الدكتور **سامح جزماتى** «إنجازات العلماء العرب فى تعيين أبعاد الكرة الأرضية» (أى علم الجيوديزيا) مسلطاً الضوء على طبيعة وتقنية القياسات الفلكية والمساحية التى تمت فى عهد الخليفة المأمون والتى استهدفت تحديد محيط الأرض بناء على قياس طول القوس المقابلة لدرجة واحدة بين نقطتين واقعتين على نفس خط الزوال.

وقدمت ثلاثة أبحاث فى الكيمياء، الأول للدكتور **محمود رستم** جامعة حلب ويدور حول «رواد الكيمياء بعد جابر» حيث يقسم الباحث تاريخ الكيمياء العرفى قسمين الأول ينحصر فى نقل الكيميائى القديمة والثانى الابتكارات العربية فى هذا العلم خاصة لدى **جابر بن حيان والرازى** التى تعد أعمالهما نقطة تحول بين الكيمياء القديمة والحديثة. ويتناول الباحث جهود من جاء بعدهما من علماء مثل **أبو القاسم المجريطى** (١٩٥٠ - ١٠٠٧م) **والطغرائى** (١٠٦٣ - ١١٠٢م) **وأبو الحسن ارفع راس** (١١٢١ - ١١٩٧ م) وغيرهم ويتناول بالتفصيل جهود هؤلاء العلماء الثلاثة.

ويعرض الدكتور **محمد طه الجاسر** فى بحثه «الكندى وتقطير الغول» (الكحول) الذى يعد المادة الأم لمعظم مواد التخدير السائلة التى تستعمل اليوم ويناقش **الجاسر** ما كتبه **هو لميارد** عن اصل تسمية الغول. ويرجع إلى جهود الكيميائيين العرب خاصة **جابر والكندى** فى كتابه (كيمياء العطر والتصعيدات) الذى يتناول فيه مفصلاً صناعة التصعيد بالرطوبة ويصف جهاز التصعيد مما يدل على أن الكندى استقطر الغول قبل **بارا سلوس** ببضعة قرون.

ويتناول الدكتور محمود فيصل الرفاعي «النفط ومشتقاته - ماذا عرف عنه في التراث العربي» فيذكر بداية معرفة النفط في منطقة الشرق الأوسط من زمن النبي نوح، ويذكر إشارة هيرودت في كتابه «تاريخ الحروب الفارسية الاغريقية إلى أن القير استعمل في بناء مدينة بابل. ثم يخصص فقرات مستقلة للحديث عن استعمال النفط ومشتقاته في المباني، وفي الطب، والإنارة والتسخين، وفي الحروب ثم يتحدث عن مشتقاته وتقطيره

ومن العلوم الأساسية إلى العلوم التطبيقية (الزراعة والنبات وعلوم التكنولوجيا). نشير في البداية إلى بحث الدكتور عبدالله بنصر العلوي (فاس - المغرب) «عن علم التغذية في التراث المغربي: أرجوزة في خصائص الفواكه لعلي بن إبراهيم الأندلسي، دراسة وتحقيق حيث قدم لنا مدخلاً تضمن الثبات والزراعة في التراث العربي والمغربي خاصة. ثم علم التغذية مفهومه وأصوله - مجالاته وعلائقه - مصادره ومؤلفاته ويتوقف أمام أرجوزه علي ابن إبراهيم الأندلسي (ت ١٠٦٥ م) في الأغذية ويقدمها محققة ويتناول التحقيق المباحث التالية: التعريف بالمؤلف - تخريج النص وتحقيقه، بيان قيمته العلمية.

وفي نفس الإطار يقدم لنا أ. فاضل السباعي دراسته عن الحدق الباذنجان في التراث العربي بوصفه نباتاً وغذاءً ودواء لدى الكتاب العربي في علم النبات وتناولت الباحثة العراقية نبيلة عبدالمنعم دواد (جامعة بغدادي) الغذاء والصحة في التراث العربي، ود. أحمد حلوبي (حلب) تناول في بحثه «طرق إكثار الأشجار المثمرة عند العرب» ودار بحث الدكتور هشام النعسان (سوريا) حول «المدخل إلى علم الحدائق عند العرب».

ومن النباتات والأغذية إلى الموازيين والمكاييل في التراث العربي حيث دار بحث الأردني الدكتور المجيد نقيتر (جامعة اربد) وقدمت د. مني سنجقدار (لبنان) بحثها عن الساعات الميكانيكية عند العرب اعتماداً على كتاب الكواكب الدرية في البنكامات الدورية لتقي الدين بن معروف الدمشقي مع مقتطفات من الكتاب تبين الجهود العربية في الساعات المائية الميكانيكية.

ويعرض الباحث العراقي د. منير يوسف طه لعلوم صناعة السفن في الخليج العربي اعتماداً على كتب التاريخ والرحلات والجغرافيا موضحًا أنواعها ومكوناتها وطرق صناعتها وأسمائها مثل: البوم والبعلة، والبنوك وغيرها.

واخيراً نشير إلى بعض الأبحاث التي دارت حول العمارة والهندسة المعمارية حيث تتناول الباحثة السورية نجوى عثمان دراسة هندسية مقارنة بين المسجد الأموي بدمشق ومسجد عقبة بالقيروان موضحة العناصر الهندسية الرئيسية في كل منها. ويخصص د. م. علاء الدين لولح بحثه لدراسة «التراث العمراني العربي الإسلامي» لمدينة حلب القديمة .

هذه إشارة سريعة لبعض أبحاث الندوة توقفنا أمام الدراسات البارزة منها ولم نقدم عرضًا كاملاً لكل ما القي من أبحاث ولا ما قدمته الندوة من توعيات من أجل خدمة التراث العلمي العربي.